

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 38 الاثنين 23 ربيع أول 31 مارس 2008 32 صفحـة - جنيه واحد

«الأول والأخير» نص للإنجليزى جون جولزورزى



ملوك الشر .. ملوك الجوع


اللوحة للفنان المصرى «محمود سعيد»



هارولدبنتر: عندما أكتب المسرحية ينتهى كل شىء



العالم ليس مجرد حكاية تسردها أربع راويات



التبريزى يختتم أيام الشارقة وذكى يطير إلى الجزائر



دعوة لإعلان موت النقد

● يكون لكل من المسرح والسينما والفيديو معانيها الخاصة من خلال تمثيل الأداء (يعبرون عن أنفسهم، بالحركة). العرض المسرحى والفيلم والبرنامج التليفزيونى تطرح نصوصها من خلال الأداء، تبنى علامات؛ فهى تطرح فى آن المستويين: الإلقاء والأداء.

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عادل العدوى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائر DA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

مختارات العدد

من كتاب : المسرح والعالم الرقمى تأليف أنطونيو بيتزو - ترجمة د. أمانى فوزى الحبشى - مراجعة سعد أردش - وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى-2007

لوحات العدد

لفنانين مصريين

ذات الرداء الأزرق

صدق ووعى الفنان هما المسئولان عن تسجيل وتوثيق الطراز الآني أو المتخيل في أعماله الابتكارية، هذا التوثيق هو القادر على نقل المتلقي إلي عوالم تحمل في طياتها خصائص ذات قيم ومعان تتحد في أسلوب الفنان حينما يتناول عمله الإبداعي وتكون أمانة الفنان في قدرته على نقل التفاصيل التشكيلية والزخرفية وكذا المعمارية، ليتعايش معه المتلقي فيما ذهب إليه من قيم إبداعية تشكيلية.

ذات الرداء الأزرق لوحة للرائد المصري "محمود سعيد" تمثل عناصرها، فتاة جالسة على الشاطئ فى نزهتها الأسبوعية وربما السنوية، فملامحها وزيها يحملان تراثًا خاصًا ينم عن فئة خاصة وشريحة اجتماعية محددة، ميزها طبيعة ونوع الفستان الذي ترتديه هذه السيدة التي تنتمي إلي شريحة متوسطة من الطبقة الشعبية وتنتمي مكانيا إلي "مجرى" وتضع على رأسها إيشاربًا مزينًا بالورد (الأُويه) وقد ربطته بطريقة جعلته يقترب من شكل القبعة، والفستان والإيشارب صاغها محمود سعيد بدرجات من اللون الأزرق وعلى خلفية سماء زرقاء أمام صفحة الماء الزرقاء، وجلست الفتاة على شاطىء، بينما الآخر للبيوت والشجر وقد ظهرت كلهابحجم ضئيل، ليتصدر موضوعه بقوة تلك الفتاة التي تتسم بطابع خاص وعبر عنها محمود سعيد بأسلوبه المميز الخاص أيضاً، وهي ذات هيكل ينم عن شقاء العمل فهي غير منعمة، ولكنها لم تنس أنها امرأة وتحتاج إلى النزهة فخرجت وحيدة لتجلس تترقب المجهول على أحد الشواطئ الخالية.

وبالرغم من سيطرة المجموعة اللونية الزرقاء على اللوحة إلا أن عبقرية الفنان برزت في صياغته لموضوعه الأساسي وهو هذه الفتاة التي كشفت عن ساعديها والوجه والرقبة وجزء كبير من الصدر ليؤكد بلون قوى دافئ ومعارض عن طبيعة وفضيلة هذه المرأة وأكد ذلك بإطار أحمر ووردة حمراء صنعها من نفس الإطار وضعتها تجاه القلب النابض، وكان لهذا اللون الأزرق دلالته في مصر في فترة زمنية ذهب إليها محمود سعيد ببراعة ليسجل لنا بمهارة وقوة، صلابة هذه المرأة واعتزازها الذي صعد بهامتها إلي السماء في بناء قوي وعينين ثاقبتين وشاردتين نحو أمل في غد مشرق.

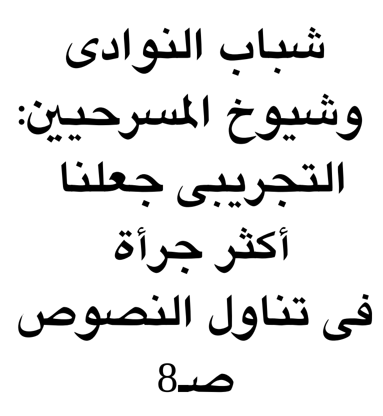

صبحى السيد

لوحة الغلاف





عروض مستفزة للمشاهد نتيجة طغيان بنيتها السردية على الدرامية صـ9



شباب النوادى وشيوخ المسرحيين: التجريبى جعلنا أكثر جرأة فى تناول النصوص صـ8



تحطيم ثوابت المسرح بفرقة من الإنكشارية صـ 12

هارولد بنتر يحذرنا من الكتّاب الذين يقدمون قضايا لنتبناها صـ21

والجمال يمتلك نموذجاً واحداً والقبح له ألف وجه صـ23

فى دعوة لإعلان موت النقد .. نشاطنا النقدى كهنوتى المبنع صـ24



حينما يبدع ملوك الشر إبداعاً جديداً يحصدون به جوائز مهرجان النوادى صـ6

صلاح عبدالصبور وثنائية الطاغية والمخلّص صـ26

فى أعدادنا القادمة

متابعات نقدية لعروض مهرجان النوادى



توظيف الأشكال الشعبية فى المسرح

● المخرج ياسر عطية يبدأ بروفات مسرحية «ثامن أيام الأسبوع» لفرقة نادى مسرح الفيوم.

● المسرح، من جانبه، كان له وجود دائما فى إطار نشاط إشكالى قوى بداخل ثقافتنا، لما يشهد لذلك انسحابه الفردى ودخوله فى التعريف الجمالى. هذا النوع من الاضطراب الباطنى يشّكل المناقشات حول المسرح الرقمى، وليست مصادفة إذن أن أحدث الأبحاث، والمعنون بـ: المسارح الافتراضية، تتراوح الموضوعات فيه بين إعداد المسرح وقناصة الإنترنت.

تساؤلات فى ندوة الكاتب المصرى

المؤلف والمخرج... معركة الوجود والحدود

أقام المركز القومى للمسرح الأسبوع الماضى ندوة «الكاتب المسرحى» بقاعة مسرح الغد، وأدارها الشاعر محمد بغدادى بينما شارك فيها د. مصطفى سعد ود. هشام السلامونى إضافة للكاتبين سعيد حجاج، ورشا عبد المنعم. بينما تخلفت نورا أمين عن الحضور والتى ظل مكانها على المنصة محجوزاً حتى النهاية.

بدأ بغدادى الندوة بتقديم المنصة ثم حدد قضية الندوة وهى احتياج الكاتب المسرحى للتدخل بعد أن يخرج النص من يديه، لافتاً إلى أن هذا الموضوع فى الغرب أكثر تبلوراً حيث يقدم الكاتب نصه، ثم يضع المخرج رؤيته التى تتوجه عادة لعنصر الفرجة المسرحية.

وانتقل بغدادى لنقطة قيام المؤلف أحياناً بإخراج نصه وهى العملية التى وصفها بأنها معقدة مستدلاً بكون نجيب محفوظ لم يكتب طيلة حياته سيناريو لأى من رواياته التى تحولت للسينما، وإحسان عبد القدوس الذى كان يدفع برواياته إلى محفوظ ليكتب السيناريو لها، ليصل بغدادى إلى نتيجة مفادها أن النص حالة أدبية بينما الإعداد المسرحى أو الدرامى عموماً مرحلة أخرى.

سعيد حجاج أخذ الكلمة ليستعرض بدايته مع الهواة ومراكز الشباب، وكيف أثر ذلك عليه ليكتب وهو يضع نصب عينيه عمل المخرج، لكن ذلك لم يشفع له، ومن بين ما يقارب 15 عملاً له عرضت على خشبات مسرح الدولة لم يعجبه سوى عرضين فقط أحدهما أخرجه د. هناء عبد الفتاح، والآخر د. محمد عبد المعطى، رغم حصول العديد من أعماله على جوائز.

وتساءل كيف يحافظ على كيانه ككاتب مسرحى، حين يكون هناك هوة بين ما يفكر فيه ويكتبه وبين مايراه؟

مصطفى سعد تحدث عن (المؤلف المخرج) وقال إن الظاهرة موجودة من أيام يوسف وهبى قديماً حتى محمد صبحى حالياً وتؤخذ إما بالخبرة أو (بالذراع)!

ويصف سعد نفسه بالحالة الاستثنائية إذ سعى دائماً لأن يكون مختلفاً، الأمر الذى قاد خطواته لمسرح الاستفهام منذ عام 80، وفسر إقدامه على إخراج أعماله بنفسه بأنه يكتب نصوصه بمنهج معين ولابد أن تخرج فى إطار نفس المنهج.

د. هشام السلامونى أشار إلى أن ما يشغله هو قضية التأليف نفسها التى لم يسبق تناولها إلا من خلال نظريات التلقى فى حين لم يتحدث أحد عن الخلق الفنى من زاوية المؤلف وهى منطقة مازالت بحاجة للكثير من البحث، والمؤلفون غالباً لا يصدقون فيما يقولونه.

ويشير السلامونى إلى أن الكتابة تمر بحالة يسيطر فيها النص على مؤلفه، وإذا لم يصل الكاتب لهذه الحالة يخرج النص ضعيفاً فنياً ومفككاً.

وأكد السلامونى أن المتلقى هو صانع النسخة الأخيرة من العمل وليس للمؤلف أن يتحجج بأن المتلقى لم يفهمه لأنه – المؤلف – هو من يختار طريقة عرض عمله على متلقيه والكتاب العباقرة لم يكتبوا للمتلقى المدرب فقط.

ويرفض السلامونى تدخل المخرج لتغيير شكل النص لأنه ارتضاه حين قرأه بهذا الشكل، ويضرب مثلاً بالزوج الذى يحب زوجته لكنه يريد تغيير ملامحها.



سامح مهران: الكتابة لا تنطلق من يقين.. ونحتاج تحديداً لمرجعيتنا الثقافية



سعيد حجاج: كيف أحافظ على كيانى كاتباً إذا اختلف ما كتبته عما أراه؟



مصطفى سعد: المؤلفون يخرجون بالخبرة وبالدراع أحياناً

رشا عبد المنعم بدأت حديثها بقصيدة للشاعرة الروسية أنا أكراتون تقول «كم من الأحجار رميت على حتى أن حفرتى العميقة صارت برجاً شاهقاً » لتنطلق منها مؤكدة أن الكاتب يستخدم الأحجار التى يقذف بها ليقيم برجه الشاهق وأن الكاتب يكتب أسراره الشخصية بأقلام فسفورية وينشرها أثناء العتمة حتى ينصح الآخرين بألا يقعوا فيها.

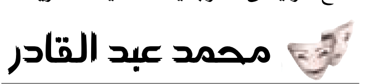
تنتقل رشا من ذلك بسرعة لمشكلة لها مع الرقابة، تعلمت منها أن الرقابة تتعامل مع النصوص بمعايير أخلاقية ذاتية، والتى هى – الأخلاق – مسألة نسبية تخضع لتصور كل شخص وليس هناك لدى الرقابة (مانفيستو) أو قوائم بالمحاذير الأخلاقية تزود بها رقباءها فالمسألة تخضع لثقافة كل رقيب وهى ترى أن هذا الأسلوب يهدد وجود المؤلف. ذلك أن المؤلف بعد أول تجربة له مع الرقابة يكتب ما يبعده عما يثير له مشاكل مع الرقابة. وهى ترى أنه لا حل سوى فى إلغاء الرقابة وإن كانت غير متأكدة أن هذا الأمر من شأنه إثراء الكتابة أم أنه سيثمر 50 مليون رقيبا.

وتروى رشا تجاربها مع فرق الهواة فى الكتابة المعتمدة على أسلوب الورشة، حيث تتدخل الفرقة فى النص بارتجالات ممثليها وأحياناً ما يكون لدى المخرج فكرة تقوم هى بكتابتها، وضربت مثلاً بتجربة أراد مخرجها عمل عرض عن قانون الطوارئ ووضعت صيغة درامية من خلالها يرتجل الممثلون عن حالات اشتباه تعرضوا لها فى الطريق العام. وهى التجربة التى كشفت لها أن أفق المؤلف أحياناً يكون محدوداً وحين يتلاقى مع خبرات آخرين تزداد التجربة ثراءً. ويتحول المؤلف إلى مفرمة لكل هذه الخبرات لإنتاج النص.

وعن الصراع بين ذات المؤلف وذات المخرج ترى رشا أن الحوار بينهما هو الأصح لتطوير العمل وتنميته والمؤلف مطالب بتقديم تغييرات تساعد المخرج على تقديم رؤيته.

وقد علق محمد بغدادى على ما أثارته رشا بشأن الرقابة بأن لديهم لوائح ثابتة وأن الأمر لا يتعلق بشخوص الرقباء ولكن الرقيب المتمرس هو الأقدر على تطبيق اللوائح.

وعقب د. سامح مهران بأن الكتابة لا تنطلق من يقين وإلا عُد الكاتب واعظاً أو فيلسوفاً أو مفكراً. وأشار إلى أن كل كتابة هى تجريب حتى وإن لم يقصد الكاتب ذلك، وعلق على موضوع الرقابة بأنه كثر المجتمعات ادعاء للحرية؛ أمريكا، لا تخلو من رقابة، ولكن الفارق فى المرجعيات الثقافية، وكل مجتمع يضع لنفسه أساساً، والمجتمعات التى تنعم بالحرية يتمثل أساسها فى التسامح وليس الحرية، ذلك أن كل إنسان يقول ما يريد ثم نتناحر بعد ذلك، ونحن فى مصر فى أمس الحاجة لتحديد الملمح الرئيسى للمرجعية الثقافية المصرية.



محمد عبد القادر

50 متدرباً.. فى ورشة الغد لإعداد الممثل

بمسرح الغد بدأت ورشة إعداد الممثل التى يشارك بها 50 شاباً وفتاة، وتستمر الدورة لستة أشهر، يقدم بعدها المتدربون عروضاً فى التمثيل والغناء والرقص.

يدعى إليها المتخصصون لتقييم مستوى الخريجين. بعدها يتم قبول دفعة جديدة للتدريب.

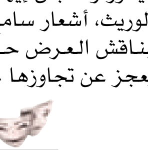
ناصر عبد المنعم أكد أن هدف الورشة ضخ دماءً جديدة فى شرايين المسرح المصرى، الأمر الذى وصفه بأنه دور مسرح الدولة بشكل عام ومسرح الغد بشكل خاص، باعتباره مهموماً بالمستقبل.

تعمل الورشة على ثلاثة محاور هى: إعداد الممثل ويقوم بالتدريب فيها ناصر عبد المنعم، وأحمد مختار، الرقص الحديث تحت إشراف تامر فتحى وياسمين يوسف، والغناء والموسيقى مع الملحن أحمد الحجار وجمال رشاد.

كان لناصر عبد المنعم تجربة مشابهة فى مسرح الطليعة عام 1996 أثناء رئاسته له، وخرجت الورشة وقتها أحمد عزمى ومحمود عبد الغنى وداليا إبراهيم.

«باى باى يا عرب».. على قصر ثقافة دشنا

على مسرح قصر ثقافة دشنا بدأت بروفات العرض المسرحى «باى باى يا عرب» تأليف نبيل بدران، إخراج صلاح الخطيب.



صلاح الخطيب

بطولة أعضاء فرقة القصر: حمدى حسين، علاء عبد الرافع، عمرو صابر، عبد القادر هارون، بهاء حمادة، محمد سعد، متولى جابر، محمد محمود، عزام عنتر، عبد المجيد شافى، محمد علاء الدين، محمد متولى، وفاء الشرقاوى، سحر أنور، غادة خيرى.

ديكور وملابس إيهاب الحكيم، ألحان محمد الوريث، أشعار سامح مجاهد.

يناقش العرض حالة التفكك العربى التى يعجز عن تجاوزها حتى الجن.



سمر السيد

د. أحمد نوار

نهر الإبداع

فنون الشعوب، كلمتان تبدوان بسيطتين، لكنهما تحملان معانى عميقة، لعل أولها: الاهتمام بالجذور، بعروق الثقافة الأصيلة، ثانيها: أنها تمثل حملة قومية للاحتفاء بالعناصر الشعبية لثقافتنا، ولا نعنى هنا إقصاء عنصر على حساب آخر، إنما الثقافة بوصفها الجامعة التى تربى عليها الإنسان المصرى، ففى الساحة الشعبية لسيدى أبى الحجاج الأقصرى وأمام معبد الأقصر تتعانق فنون الشعب ليحيط بها التاريخ الإسلامى والفرعونى، فيكون اللقاء بين عناصر الثقافة ومكوناتها الأساسية، وفى هذه الفعالية الكبرى تجتمع الآلات الشعبية والرقصات المتنوعة لمحافظات مصر وخيال الظل والأراجوز والحرف الشعبية لتعلن عن العِرق الأكثر تجذراً فى ثقافتنا، وتكتسب هذه الاحتفالية عمقاً حينما تضع فى مخططها الجانب البحثى حول «الحرف التقليدية، حاضرها ومستقبلها» فتشتبك العوالم؛ فنية وحرفية وبحثية معلنة عن روح جديدة تحتفى بثقافة الشعب.

إن الأقصر بعراقتها وسماحة أهلها أصبحت مسرحاً مفتوحاً لاستقبال فنون الشعب وعرضها فى كل مكان فيها لتحلق هذه الفنون مؤكدة الجذور الراسخة لثقافتنا الأصيلة ومعبرة عن اهتمام حقيقى واحتفاء كبير بفنون الشعب.

● مسرحية «ست الكل» للكاتب د. سمير سرحان، يستعد المخرج أحمد البنهاوى لتقديمها لفرقة المنيا القومية.

• لقد كانت الآلة ومازالت موضوع وعميل الاتصال على خشبة المسرح. فى حالات كثيرة يمكن للإبداع التكنولوجى أن يكون محدوداً فى مجال المشهد التكنولوجى، ولا يشكل عنصراً أساسياً فى تطور اللغة.



التبريزى يختتم أيام الشارقة المسرحية

اختتمت مساء الخميس الماضى فعاليات مهرجان «أيام الشارقة المسرحية» وذلك بالعرض المسرحى «على جناح التبريزى» تأليف ألفريد فرج وإعداد محمد المر وإخراج حسن رجب.

وخلال الندوة التطبيقية المخصصة للعرض طرحت العديد من الآراء حول التمثيل والإخراج والنص، حيث أشار البعض إلى أن استخدام اللهجة المحلية فى العرض أفقد النص بعض مفردات ألفريد فرج، وتساءل آخرون لماذا لم يقدم العرض باللغة العربية الفصحى؟ ولماذا قدمت المسرحية خارج المسابقة الرسمية للمهرجان؟ وطرح البعض سؤالا عن جدوى تقديم «على جناح التبريزى» الآن ولماذا تم اختيار هذا النص بالذات؟

وانتقد آخرون الأداء التمثيلى بشدة. بينما أشادت بعض الآراء بعناصر السينوغرافيا وقدرة المخرج على جذب المشاهد من خلال التركيز على مفردات جمالية متعددة.

الفريد فرج

وعلق مخرج العرض حسن رجب على هذه المداخلات، مؤكداً على أهمية استخدام اللهجة الإماراتية وتقديمها إلى الجمهور العربى. وأشار إلى أن هذه المسرحية قدمت خارج المسابقة لأن الفرق التى تدخل المسابقة هى الفرق الأهلية، أما عرض «على جناح التبريزى» فاشتركت فيه عناصر تنتمى إلى فرق إماراتية متعددة بما يجعله عرضاً شبه قومى وتمنى رجب أن يكون عرض التبريزى فاتحة لفرقة قومية إماراتية، وعن أسباب اختيار النص ذهب رجب إلى أن القضايا التى يطرحها ألفريد فرج مازالت قائمة حتى الآن وتحتاج إلى التعبير عنها خاصة أن النص ترجم إلى الإنجليزية والألمانية، ولا يمكن التساؤل عن أهمية تقديم نص قديم، نحن مازلنا نقدم الكلاسيكيات اليونانية لسوفوكليس ويوربيديس، وتمنى رجب أن يتطور الأداء التمثيلى للشباب من خلال التدريب المتواصل والاحتكاك المثمر بتجارب مسرحية أخرى.

شادى أبوشادى



مشهد من عرض « ذكى فى الوزارة»

«ذكى» يطير إلى الجزائر

أبطال العرض المسرحى الجديد «ذكى فى الوزارة» يستعدون للسفر إلى الجزائر، وذلك لعرض المسرحية هناك لمدة أسبوع ينتقلون بعدها إلى لبنان.

«ذكى فى الوزارة» بطولة حسين فهمى، لقاء سويدان ، عمر الحريرى، سوسن بدر، سامى مغاورى، وشعبان حسين، وتدور أحداثها حول أستاذ جامعى يتم ترشيحه للوزارة وينتظر القرار، كما تناول كيفية اختيار الوزراء، وعلاقتهم بالمواطنين وتعكس الواقع الذى يعيشه المجتمع المصرى الآن.

«ذكى فى الوزارة» حققت إيرادات وصلت إلى 182 ألفا و300 جنيه مصرى فى أقل من شهرين عرضت خلالهما على المسرح القومى.

غسان مسعود والحمار المغرور يحتفلان باليوم العالمى للمسرح

ألقى الفنان غسان مسعود كلمة المسرحيين السوريين فى الاحتفال بيوم المسرح العالمى الذى أقامته مديرية المسارح والموسيقا مساء الخميس الماضى على مسرح الحمراء بدمشق.

فى حين ألقى الكلمة التى كتبها المسرحى الكندى روبير لوباج ليوم المسرح العالمى عبد الرحمن آل رشى وثناء دبسى، كما تم تكريم الكاتب عبد الفتاح قلعه جى والفنانين محمود جبر وبسام لطفى والمخرج مانويل جيجى والفنى محمد صلوح بالإضافة إلى تقديم فيلم عن نشاط مديرية المسارح خلال الفترة الماضية، أما الفقرات الفنية فقد أداها رغدة الشعرانى، لاوند هاجو، مروان أبو شاهين، شادى مقرش، جابر جوخدار، الوليد عبود، هنوف خربوطلى، فادى الحموى، وفى مسرح القبانى تم تقديم مسرحية «تلاميذ الخوف» تأليف إيغون ولف إخراج مأمون الخطيب كما تم تقديم مشروع تخرج دورج فى مسرح العرائس «الحمار المغرور» لمحمد خير عليوى وذلك على مسرح العرائس وبنفس المناسبة يقام الأحد القادم فى المركز الثقافى العربى فى كفر سوسة ندوة بعنوان «المسرح السورى.. واقع وطموح» يشارك فيها الباحث المسرحى د. نبيل الحفار ومدير المسارح والموسيقا المخرج المسرحى د. عجاج سليم والمخرج المسرحى د. محمد قارصلى ويديرها الكاتب المسرحى جوان جان..

عائد من الموت.. فى صحار العمانية

قدمت جماعة المسرح بكلية العلوم التطبيقية بولاية صحار العمانية مسرحية تراجيدية بعنوان «عائد من الموت» تأليف ناصر العيسائى وإخراج الطالب سند الخميسى، وذلك بمسرح مركز صحار الترفيهى، تلبية للدعوة التى قدمتها إدارة المركز ومكتب تطوير صحار لجماعة المسرح بالكلية.

موضوع المسرحية مقتبس من قصة واقعية حدثت فى فترة الستينيات فى ولاية الخابورة، وتدور أحداثها حول الحياة العامة للناس فى تلك الفترة.

«الكراسى» فى اليوم العالمى للمسرح





الفرقة المسرحية بالهيئة العامة للشباب بالدوحة قدمت مسرحية «الكراسى» لـ «يوجين يونسكو» فى إطار احتفالها باليوم العالمى للمسرح.

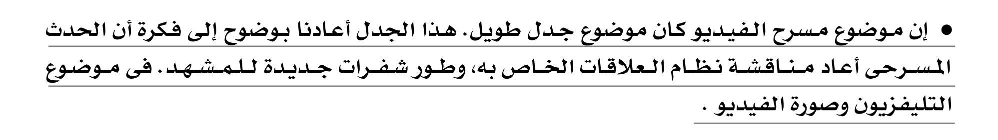
العرض من إعداد وإخراج فهد الباكر، وتمثيل: مشعل الدوسرى والفنانة المغربية حنان، وفى السياق نفسه يستعد مركز شباب الدوحة لإعادة عرض «مشاعر ومشاعل» الذى يتناول شخصية الشاعر الراحل محمد قطبة وهى من بطولة على المالكى، وأحمد المفتاح، وعلى الخلف، وعلى الشرشنى، ومحمود زين العابدين، ومحمد حسن، فكرة وإخراج سالم الجحوش.



عفت بركات



• فرقة «وشوش» قدمت مسرحية «شريط كراب الأخير» فى إطار عروض مهرجان الساقية للمونودراما.



● إن موضوع مسرح الفيديو كان موضوع جدل طويل. هذا الجدل أعادنا بوضوح إلى فكرة أن الحدث المسرحى أعاد مناقشة نظام العلاقات الخاص به، وطور شفرات جديدة للمشهد. فى موضوع التليفزيون وصورة الفيديو.

بعد إسدال الستار على ذكى وروايح ولير

موسم صيفى شبابى جداً.. على مسرح الدولة

بعد أن أسدل مسرح الدولة الستار على عروضه المسرحية الكبيرة «روايح، ذكى فى الوزارة، الملك لير»، تقرر الدفع بعدد من عروض الشباب التى تقدمها فرق الطليعة، الغد، الشباب، والتى تبدأ عرض بعضها بالفعل فى حين تفتتح الأخرى خلال الأيام القليلة القادمة.

على خشبة المسرح القومى يتم تقديم مسرحية «البؤساء» لفرقة مسرح الطليعة والتى واجهت عدة مشاكل بسبب عدم وجود دار عرض بعد إغلاق الطليعة لإنهاء مشروع تطويره وترميمه، ويتم افتتاح العرض الخميس بعد القادم.

«البؤساء» ترجمها وأعدها أسامة نور الدين عن نص فيكتور هوجو، إخراج هشام عطوة والبطولة لنيرمين زعزع، أمانى البحطيطى، كمال سليمان، مصطفى طلبة، خالد النجدى، موسيقى د. طارق مهران، تعبير حركى أيمن مصطفى.

الفنان محمد محمود مدير مسرح الطليعة أكد أن أعمال تطوير المسرح لم تقف حائلاً دون استمرار تقديم الفرقة لعروضها الجديدة حسب الخطة المعلنة منذ بداية الموسم، يجرى حالياً اختيار العروض التى تمثل الفرقة فى الدورة القادمة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

وقال محمود إن الطليعة انتهى مؤخرا من تقديم مسرحية «فى الليل لما خلى» والتى عرضت على مسرح الغد بالبالون وهى من تأليف عبد الله الطوخى وإخراج محمد دسوقى.

وخلال الأسبوع القادم أيضاً تقدم فرقة الشباب مسرحية «تحت السيطرة» والتى تقرر عرضها على مسرح ميامى فى حفلات ماتينيه، والعرض تأليف وأشعار حمدى نوار، ديكور وملابس أحمد شوقى، والإخراج لعصام سعد، تمثيل: محمد غزى، ووائل شاهين ومجموعة من الشباب.

وفى قاعة يوسف إدريس فى العاشر من أبريل القادم يتم افتتاح «موت فوضوى صدفة» للكاتب الإيطالى داريوفو الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب عام 1998 والترجمة لتوفيق الأسدى وبطولة: أشرف فاروق، كمال عطية، سيد الفيومى، سمية الإمام، باتع خليل، مصطفى الدوكى، محمد سمير، سينوغرافيا صبحى السيد، الأشعار إهداء من يسرى حسان، موسيقى وألحان أحمد الحناوى، إخراج عادل حسان.

وفى إطار خطة طموح وضعها المخرج هشام عطوة مدير مسرح الشباب تعتمد على الدفع بعدد من الوجوه الجديدة والمتميزة فى مختلف عناصر العرض المسرحى تم الانتهاء من وضع خريطة العروض الجديدة لاستكمال الموسم، منها «ما أجملنا» لمحفوظ عبد الرحمن، إخراج أحمد رجب، وبطولة مجموعة من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية.

وبعد تجربتهما المشتركة «أخبار، أهرام، جمهورية» التى عرضت بمسرح الغد منذ سنوات يعود المخرج سامح مجاهد للمؤلف إبراهيم الحسينى، ليقدما من إنتاج فرقة الغد أيضا «سابع أرض» والتى بدأ عرضها، من بطولة وفاء الحكيم، جلال عثمان، صبرى فواز، سلمى حافظ، محمد دياب، وائل أبو السعود، صلاح الخطيب.

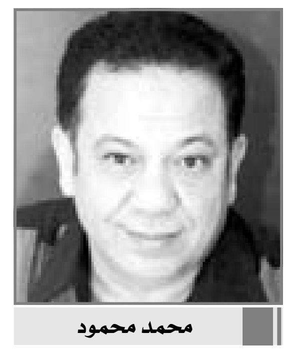
المسرحية ديكور وملابس ياسمين جاد، ألحان وغناء أحمد الحجار.

وانتهى المخرج ناصر عبد المنعم مدير فرقة الغد من وضع خطة المسرح خلال الموسم القادم بعد إعادة صياغة الملامح المميزة لعروض الفرقة.

فى السياق نفسه قال د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، إن مسارح الدولة سوف تتبنى عروض الشباب الناجحة خلال الفترة القادمة للدفع بأجيال جديدة لتدعيم حركة المسرح المصرى.

ومن جانب آخر أكد زكى أن مسارح الدولة سوف تفتح أبوابها خلال الفترة القادمة لعروض الهواة التى تنتجها الهيئة العامة لقصور الثقافة بمختلف محافظات مصر وخاصة الأعمال الفائزة فى المهرجان الختامى لنوادى المسرح وهو الأمر الذى وعد به د. أشرف زكى خلال لقائه الأخير مع شباب نوادى المسرح ضمن فعاليات المهرجان الذى انتهى مؤخرا.





أشرف زكى

محمد محمود

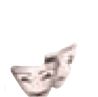




هشام عطوة

«بؤساء» عطوة يتحدون التجديدات.. والطليعة مستمر حسب الجدول





تحت السيطرة والفوضوى على الشباب

شكوى مروة محض افتراء

مختار عبد الفتاح
مدير ثقافة المنيا

إيماء إلى ما نشر بجريدتكم الغراء العدد ٣٧ تحت عنوان (قررت الاكتفاء بالتأليف) على لسان المخرجة مروة فاروق من أنها أثناء عملها بالعرض المسرحي (جنون عادي جدا) كانت تقرأ على جدران قصر ثقافة المنيا عبارات غير لائقة وشتائم معظمها جارح وأنها توجهت بشكوى لمدير قصر ثقافة المنيا ولكنها بررتها بأنها خلافات شخصية وأنها رفعت شكواها لي ولا أحد يستجيب.

نود الإفادة بأن المخرجة المذكورة لم تتقدم لنا بشكوى ولا لمدير القصر وأن ما ذكرته من عبارات غير لائقة على الجدران محض افتراء وكان الأولى بالآنسة مروة أن تضع تركيزها في عملها المسرحي بدلا من توزيع الاتهامات، ولعل عدم فوزها بأي من جوائز المهرجان الختامي السابع لنوادي المسرح خير دليل على ما نقول.

والغريب أن تتهمنا بعدم الاستجابة لشكوى لم تكن ونحن الذين قدمنا لها ولفريقها الدعم المادي متمثلا في ترميم ديكورات المسرحية والدعم اللغوي بالإشادة بها في اللقاءات الأدبية والفكرية التي نقيمها كما قمنا بطباعة ديوان شعري لها إلا أن هذا الدعم منا قابلته الآنسة بالجحود والنكران وكأننا مسئولون عن فشلها فتحاول إلقاء تبعات فشلها على الآخرين.

وأتساءل - كواحد من شعراء المنيا ومثقفيها - ماذا قدمت إبداعيا وأي تاريخ صنعته لنفسها وأي مكان تتبوأه بين المثقفين حتى تتهمهم بأنهم يحيكون المؤامرات ضدها وأي خيال بعيد جعلها تتوهم أن المثقفين يتآمرون عليها وأنهم وصفوا عرضها بأنه جرئ وفسروه تفسيرا جنسيا والمسرحية لم تعرض أصلا في المنيا.

ولا أحد في محافظة المنيا بأكملها يعرف شيئا عن المسرحية أو شاهدها سوى المخرجة التي تحاول إثارة الجدل حول عملها المتواضع فنيا.

مروة فاروق

أصدقاء الدمى.. وأهمية المياه فى عرض مسرحى

تقدم فرقة «أصدقاء الدمى» اللبنانية مسرحية العرائس «خلف المياه» وذلك فى إطار الاحتفال باليوم العالمى للمياه، وذلك بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم لتقدم لطلبة المدارس الابتدائية.

يستهدف العرض تعليم الأطفال وتثقيفهم بطريقة مسلية وجذابة بخصوص أهمية المياه وضرورة الحفاظ عليها، والتعامل معها كمصدر للحياة لابد من تقنين استعماله وعدم إهداره.

رئيس مجلس الإدارة: د. سامح مهران ● رئيس التحرير: عبد القادر حميدة

● كلية التجارة جامعة حلوان تقدم يوم 8 أبريل القادم مسرحية «عفريت لكل مواطن» تأليف لينين الرملى، إخراج محمد خليف على مسرح المجلس الأعلى للشباب.



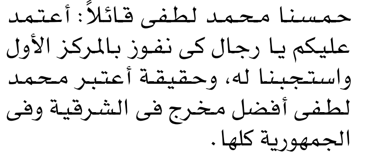
• كان الوجود المكتسح للتكنولوجيا، فى بعض الأحيان، الطريقة لإعادة تشكيل إمكانات التطوير والتجديد اللغوى للمسرح، كما فى الأعمال التجريبية، وأحياناً أخرى كانت تقدم طريقاً للخروج من حدود النزعة النفسية للدراما الكلاسيكية ليقترح مسرحاً تحليلياً وجودياً.



فريق عمل «ملوك الشر» بعد حصدهم جوائز مهرجان النوادى:

نحــن ملــوك الجــوع!





مشهد من عرض «ملوك الشر»

حصد عرض «ملوك الشر» لقصر ثقافة الزقازيق جوائز المهرجان الختامى لنوادى المسرح..

حصل على جائزة أحسن عرض وأحسن إخراج وثانى السينوغرافيا وثانى التأليف... وكان حفل إعلان الجوائز بمثابة « سباق» بين أبناء الشرقية وأبناء الإسكندرية ما أن تذهب جائزة لأى منهما حتى يهتف الفريق الفائز بأنهم الأفضل والأحسن إلى أن حسم أبناء الشرقية المنافسة، استحقوا أن يكونوا (ملوك الجوائز) وأن يقدموا عرضهم فى حفل الختام.

وبعد العرض التقينا بهم وكانت وجوههم لا تزال مغطاة بالأصباغ.. وملابسهم هى ملابس «ملوك الشر».

محمد محمد على حسن : الحمد لله هذه أول مرة أشارك فى عرض يحصل على جائزة رغم انضمامى للنوادى منذ عام 2000.

ويروى محمد ما حدث قائلاً: أبلغونا أمس بأن علينا أن ندخل «معسكر مغلق» نحن وفرق المنصورة والسويس وبورسعيد والإسكندرية، وطلبوا منا أن نكون جاهزين ومستعدين، لدرجة أنهم أدخلوا لنا العشاء فى الحجرات، وفى الصباح رفضوا خروجنا فلم نتناول وجبة الإفطار وطلبوا منا أن نركز فى عملنا! وقد ظلت أعصابنا متوترة من وقتها حتى إعلان النتيجة.

إلى جواره كان يقف المخرج أحمد سوكارنو من قصر ثقافة الزقازيق الذى يعتبره أفراد الفريق بمثابة الأب الروحى لهم وقد جاء خصيصا يوم الختام من الشرقية ليكون إلى جوار أبنائه. قال منذ بداية مهرجانات النوادى والمنافسة دائماً منحصرة بين الشرقية والإسكندرية، ولذا أطالب الهيئة بالنظر إلى هؤلاء خصوصاً أن الزقازيق ليس بها سوى قصر ثقافة واحد ولا يوجد سوى فرقة واحدة، لقد قدمت طلباً للدكتور أحمد نوار وطلب منى تقديم مشروع سأعمل على الانتهاء منه فور عودتى للشرقية.

حرقة الدم



ننزل من على خشبة المسرح إلى حيث تقف أمنية إسماعيل، مازال وجهها مغطى بالمكياج الخاص بالعرض، قالت: أحب أن أشيد بلجنة التحكيم التى قدرت مجهودنا. وشرف لنا نحن فرقة الزقازيق الفوز بجائزة المهرجان، وأقول إننا بذلنا الجهد والعرق وتحملنا توتر الأعصاب و(حرقة) الدم طيلة 8 شهور.

وتضيف أمنية: رغم سابق حصولى على جائزتى التمثيل على مستوى المعاهد العليا ووزارة التعليم العالى فإن الفوز هذه المرة له مذاق مختلف.

محمد مصطفى عبد الحميد: الحمد لله، الجائزة هذه المرة جاءت بعد سنوات عجاف طويلة لقصر ثقافة الزقازيق وأثبتنا أننا فنانون من يومنا، واليوم أخذنا ما كنا نستحقه.

يضيف مصطفى: هذه أول مشاركة لى مع النوادى بعد مشاركات عديدة فى مهرجان الجامعة، ولا شك أن النوادى حلم عظيم لأى منا.

محمد عوض أيضا كانت هذه أول مشاركة له فى المهرجان يقول: أنا سعيد جداً بمشاركتى فى المهرجان وسعيد أكثر بالفوز بالجائزة، وحقيقة كان كل همنا منذ المشاركة هو أن نقوم بواجبنا ونقدم عرضاً جيداً وهو ما تحقق، وكان حرصنا أن نعمل ما علينا أكثر من الحصول على جائزة.

أحمد فواز: لا أستطيع أن أصف سعادتى، ثم لماذا أصفها وقد رأيتها ورآها الجميع صوتاً وصورة بعد إعلان فوزنا بالجوائز، وقد كنا ننتظر جوائز أكثر لهذا العرض، لكن لا شك أن ما حققناه أشبه بخطف اللقمة من فم السبع.

ويضيف فواز (ضاحكاً) لقد كنا فى الصباح أشبه بملوك الجوع بعد أن فاتتنا وجبة الإفطار بسبب منعنا من الخروج ولكن قلنا لنكن ملوكاً للشر حقا ونتغلب على جوعنا.

فكرنا فى الانسحاب



أحمد عبد العظيم يرجع للأيام السابقة ويقول: بعد كثرة التأجيلات لهذا المهرجان أصابنا الإحباط وفكرت فى الانسحاب وهناك آخرون انسحبوا فعلا.. لكن بعد تحديد هذا الموعد حمسنا محمد لطفى قائلاً: أعتمد عليكم يا رجال كى نفوز بالمركز الأول واستجبنا له، وحقيقة أعتبر محمد لطفى أفضل مخرج فى الشرقية وفى الجمهورية كلها.

ويضيف أحمد: قبل مشاركتى فى النوادى كنت أشارك على مستوى الجامعة كمصمم ديكور، وهذه أول مشاركة لى بالنوادى وأنا سعيد جداً بها.

فؤاد يوسف منفذ إضاءة العرض: يرجع نجاح العرض لجو البروفات الذى كان رائعاً حقا خصوصا أن الجميع يعملون منذ أكثر من عام ونشأ بينهم بطول العشرة ود وارتياح جعل الجميع يبذلون أقصى ما لديهم ويكفى أن أخبرك أن عمر وحيد الذى قام بدور (اللول) فى العرض أصيب قبل العرض بهبوط فى الدورة الدموية ورغم ذلك شارك فى العرض رغم ما يتطلبه الدور من أداء حركى.

ويضيف فؤاد: قدمنا فى هذا العرض كوميديا سوداء تتفق مع الواقع السوداوى فى المجتمع، ونحن مسرح لا يتجمل، بل يقدم الحقيقة.

عمر وحيد عبد الحميد الذى أصيب بهبوط فى الدورة الدموية قبل العرض، كان جالسا على أحواض الزهور فى مقدمة المسرح قال: لا أستطيع إلا أن أقول وقوفى اليوم على خشبة المسرح كان توفيقا من الله بعد مرضى قبل العرض، خصوصاً ودورى يتطلب أداءً حركياً عنيفاً، ولقد كان سبب قيامى بهذا الدور هو كونى مدرباً للمصارعة وبطلا للجمهورية وخريج كلية التربية الرياضية.



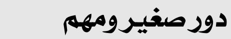
أخذنا حقنا بعد السنوات العجاف



عملنا بروح الفريق الواحد وصبرنا كثيراً على المخرج

تحملنا توتر الأعصاب وحرقة الدم على مدى 8 أشهر

دور صغير ومهم



أحمد مجدى يقول: رغم صغر دورى فى العرض - دور ابن الضابط الذى قتله إدمانه للمخدرات - إلا أنه مهم بالنسبة للعرض، ثم إنه يتطلب جهداً يوازى الجهد اللازم للأدوار الكبيرة، ولقد أرهقنا هذا العرض كثيراً ، لكن الحمد لله أن التعب والجهد تكللا بالنجاح.

محمد رمضان: بذلنا كل جهدنا فى هذا العرض لا لشىء سوى أن نشرف محمد لطفى، وهو حقاً مخرج رائع وعمله كذلك، يكفى أن هناك كتاباً فى الشرقية أشادوا بالنص الذى كتبه قبل عرضه، وقدم رؤية إخراجية سعدنا بها ونحن نقدمها، وحقيقة فقد صبر علينا فى البروفات وتحملنا أكثر ما تحملناه. كل هذا جعلنا نهتم بأن يفوز العرض بجائزة أكثر من اهتمامنا بأن نفوز بجوائز التمثيل.

محمد عبد الله: عدد فريق عمل المسرحية 23 فرداً وهو عدد كبير جداً وصعب أن يسيطر عليه أى مخرج، ولو لم نكن أكفاء لقدمنا عرضاً لا قيمة له. لكن بفضل التزامنا فى البروفات واحترامنا للمخرج الذى يبادلنا نفس الاحترام صنعنا تلك الحالة التى رآها الجمهور على الخشبة.

ويضيف محمد: لم أنزعج من تقديمى لشخصية (الشاذ) فى العرض فأنا أقدم شخصية موجودة فى الحياة وليست خيالية. وقد أعجبنى الدور حقا واجتهدت فى تقديمه بأفضل ما يكون.

محمد غيث: شاركت كثيراً قبل ذلك فى عروض الجامعة وقصور الثقافة ولكن فرحتى بالمهرجان كبيرة لأنها أول مشاركة لى به، ورغم أن مسرح الجامعة هو من يحتضننا فى بدايتنا دائماً، فإن النوادى بالنسبة لنا حدث مهم.

محمد رمضان النبوى أحد العاملين بسينوغرافيا العرض: دورى كان تحريك قطع القماش الأسود لتشكيل التكوينات المختلفة التى رآها الناس وذلك مع زملاء آخرين ورغم أنه عمل لم يعرف الجمهور أصحابه فأنا أشعر بأننى أحد المشاركين فى الفوز بالجائزة وهذا يكفينى، لأننا نعمل جميعاً بروح الجماعة ولا فارق بين ممثل أو مخرج أو فنى أو مساعد.


محمد رمضان زكى


عمر وحيد



أمنية إسماعيل



محمد رمضان نبوى


أحمد ماجد



• كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان قدمت الأسبوع الماضى مسرحية «كيوبيد فى الحى الشرقى» تأليف أسامة نور الدين وإخراج إسلام إمام.

محمد لطفى مخرج ومؤلف «ملوك الشر»:

عملت عاماً كاملاً على طريقة رجال الصاعقة

استطاع محمد لطفى مخرج ومؤلف عرض «ملوك الشر» أن يؤكد وجوده كفنان شاب يمتلك الكثير من مقومات النجاح والتميز.

لم يتخرج محمد لطفى فى معهد الفنون المسرحية أو فى قسم المسرح بإحدى الكليات، لكنه تعلم فى مدرسة قصور الثقافة، وعمل على تثقيف نفسه بالقراءة والمشاهدة فامتلك أدواته وأثبت قدرته على استيعاب الجديد فى تقنيات المسرح مما يعد بأعمال أخرى قادمة أكثر تميزاً وأكثر امتلاكاً لروح المغامرة التى تسم أعمال الشباب.

سألناه أولا: كم عدد تجاربك الإخراجية السابقة؟

قدمت قبل هذه التجربة خمسة عروض من إخراجى، عرض واحد فقط كان بالنوادى وذلك فى مهرجان بنى سويف الذى حدثت فيه المحرقة الشهيرة وبالتالى فهذه هى تجربتى السادسة على المستوى العام والثانية بالنوادى.

ماذا عن أول تجربة لك؟

كانت تجربتى الأولى فى الجامعة بينما كنت طالباً بالفرقة الرابعة بكلية الحقوق وكانت عن (حديقة الغرباء) لإبراهيم الحسينى؛ والذى فاز هذه الدورة بالمركز الثالث فى التأليف.

لم تدرس المسرح فأين تعلمت الإخراج؟

فى مدرسة قصر ثقافة الزقازيق الذى أصفه بالمدرسة حقاً، ففيه تتلمذت على يد أستاذى وفيق محمود الذى قدم تجربة من أروع ما يكون وهى مسرحية (فيديو كليب) وكانت بمثابة منهج جديد فى الإخراج، إضافة إلى الخبرة التى اكتسبتها من عملى فى قصور الثقافة والجامعة، وكذلك قراءاتى ومشاهداتى، كل ذلك شكل فكرى وأدواتى.

إشكالية المخرج حين يكون هو المؤلف والمتمثلة فى صعوبة إقدامه على حذف أى حرف كتبه، كيف تغلبت عليها؟

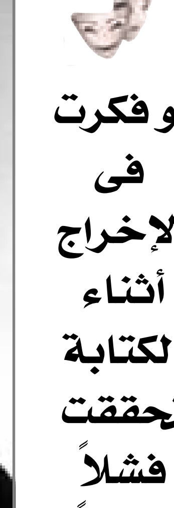
استطعت أن أفصل بين كونى كاتباً للنص وكونى مخرجاً له بأن كتبت النص أولاً دون أن أفكر فى كيفية إخراجه، ولم يبدأ دورى كمخرج سوى بعد انتهاء دورى ككاتب، وحين بدأت فى إخراج النص حاولت أن أضع نفسى مكان المتفرج كى أستطيع أن أنظر للنص من الخارج، ولولا ذلك لما حذفت شيئاً، كما أننى لو كنت فكرت فى الإخراج أثناء الكتابة لفشلت بكل تأكيد.

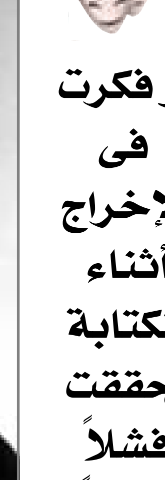
ما رأيك فى الكتابة من خلال الورشة والسائدة حالياً فى الفرق المستقلة؟

هذا الأسلوب يفيد فى حالات معينة خصوصاً إذا كان العرض يدخل فى نطاق العروض التجريبية حينها يقدم شيئاً جميلاً حقاً، لكن لا أراه مناسباً فى عروض الشرائح والقوميات والنوادى.

لأى مدرسة ينتمى المخرج محمد لطفى؟

أنا لا أنتمى إلى مدرسة بعينها فمازلت فى مرحلة الهواية، وحين أصبح مخرجاً محترفاً سأجيب عن سؤالك!، لكن أقول إننا كشباب نميل للأداء الحركى السريع وهو مناسب لنا.





لو فكرت فى الإخراج أثناء الكتابة لحققت فشلاً ذريعاً



محمد لطفى



أتمنى إقامة الورش فى الأقاليم حتى تزدهر نوادى المسرح



عمل انتحارى

استعنت فى عرضك بأكثر من 23 فرداً، كيف استطعت قيادتهم؟

كان عملاً انتحارياً فرض علَّى أن أعمل بأسلوب رجال الصاعقة، ولم يكن سهلاً أبدا مجرد أن أجمعهم فى موعد واحد لعمل بروفة ولكن الحمد لله فقد نجحت فى النهاية.

لكن فريقك أخبرنى أنهم اجتهدوا وانضبطوا من أجلك أنت فكيف وصلت معهم لهذه الدرجة؟

لا أعرف، حقيقة لا أعرف، قد يكون السبب أنى أتعامل معهم بصدق وأحاول أن أجعلهم يتعاملون معى بصدق أيضاً!

ألم يكن تقديمك لهذا العمل مع فريق من الهواة نوعاً من المجازفة؟

طبعاً كان مجازفة، لكنى عملت لمدة عام كامل، ولابد للمخرج أن يوجد حلولاً بديلة ليتواءم مع الظروف التى تحيط به وبعرضه، وعلى سبيل المثال فقد اشتكى الجميع، وأنا منهم، من المسرح الذى عرضنا عليه ولكن كان لزاماً على أن أجد حلاً لأى مشكلة تصادف عرضى.

فى الندوة التى أعقبت عرضك تساءل البعض: هل أهم مشاكلنا هى المخدرات او الدعارة والشذوذ؟

نعم هى أهم مشاكلنا، وحين نستطيع حلها وقتها نفكر فى مشاكل غيرها،لقد قدمت مسرحية اجتماعية فما هى المشاكل الاجتماعية التى تفوق تلك المشكلات، واختيارى للمشاكل هو جزء من رؤيتى والعمل الفنى لا يحكم عليه بوجهات النظر ولكن من داخله، وحين قدمت تلك المشكلات لم أقصد بعداً واحداً فقط، الشذوذ مثلاً لم أقصد الجنسى منه فقط ولكن الفكرى أيضاً الذى غير هوية بعض الناس.



دورة مختلفة

ما رأيك فى الدورة الأخيرة للمهرجان؟

المهرجان هذا العام مختلف عن كل المهرجانات السابقة، لا أقول ذلك بسبب حصولى على الجائزة ولكن لعدة أسباب منها اشتراك كل هذا العدد من الفرق الذى وصل إلى 25 فرقة، كما كان عقد المهرجان فى القاهرة مكسباً كبيراً بالنسبة لنا، وخير دافع للجميع كى يرفعوا من مستوى عروضهم وتقديم فن جميل، لذا أقول إن المهرجان هذا العام ناجح حقاً.

لماذا وأنتم أبناء الأقاليم تفضلون أن تعرضوا فى القاهرة؟

لأننا لم نصل فى الأقاليم لمدى الوعى المسرحى الموجود فى القاهرة، وبالتالى فإن عروضنا لا يأتى لها جمهور، وإذا أتى جمهور فهو لا يفيدنا ولا يضيف إلينا جديداً، لذا فليس هناك مسرح فى الأقاليم، ليس من ناحية المسرحيين أو الأفكار الجديدة ولكن من ناحية الجمهور الذى يقدم له المسرح، حين أعرض فى الأقاليم يعقد العرض ثم ينفض السامر دون أى مكسب بينما العرض فى القاهرة يفتح لى مجالاً أكبر.

توعية الناس

إذن فما هو هدف مسرح الأقاليم؟

هدفه التوعية المسرحية لأن الناس تجهل المسرح بشكل كبير، وأغلبهم توقفوا بثقافتهم عند حدود المسرح الخاص الذى هو أسوأ أنواع المسرح، لابد أن يعلم الناس أن المسرح شىء آخر خلاف ما يقدم على المسرح الخاص، وأنا لا أعمم فى حكمى فقد رأيت جمهوراً كان يحضر بروفات عرضى ويقوم بتصويرها، ورأيت أناساً شاهدوا عرضى فى الزقازيق أكثر من 6 مرات، وجاءوا اليوم خلفى أيضاً.

بعد حصولك على جائزة الإخراج واعتمادك كمخرج ماذا بعد؟

لابد أن أقف مع نفسى لأعيد التفكير فى أسلوبى وأحدد ماذا أفعل بعد ذلك، من المؤكد أننى لن أظل محصوراً بالنوادى.

لماذا يفكر كل مخرج تم اعتماده فى الرحيل عن النوادى؟

طبيعى أن أترك مكانى فى النوادى لغيرى حتى يجد فرصته هو أيضا، وأذهب إلى مكان آخر وحتى الآن لم أفكر فيما إذا كنت سأشارك بالنوادى العام القادم أم لا!

بعد اعتمادك كمخرج، ماذا ستقدم للنوادى؟

مازلت أتمنى أن نرسخ مبادئ المسرح الجيدة والقيمة فى عقول الشباب لأنهم للأسف أصبحوا يأخذون القشور فى المعرفة المسرحية ويطبقون من خلالها.

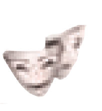
مسئولية الإدارة

وكيف نعود بالنوادى لسابق عهدها؟

حين يقدم الشباب عروضاً جيدة، ولا أعفى إدارة المسرح أيضاً من مسئوليتها عن عودة النوادى لما كانت عليه كأكاديميات مصغرة بأن تعقد ورشاً تدريبية، بصراحة الجميع يتمنون المشاركة فى الورش لو عقدت الإدارة أى ورشة لتهافت الشباب عليها.

فى النهاية ما الذى تحب أن تقوله؟

أشكر كل إنسان وثق بى وعمل معى فى العرض، وتحملنى فى البروفات لأننى مخرج متعب، أهتم بكل تفصيلة سعياً للدقة، ولقد تحملتنى فرقتى كثيراً ولا يسعنى إلا أن أتوجه لها بعظيم شكرى، وأشكر أساتذتى ممن علمونى؛ أمثال وفيق محمود وأحمد حرفوش ومحمد ممدوح وأحمد سوكارنو وسيد عونى، وكل أولئك الذين جاءوا من الشرقية ليشاركونا فرحتنا.



خبراتى اكتسبتها من مدرسة قصر ثقافة الزقازيق

لا يجب الحكم على العمل الفنى من خارجه ومشاكلنا تفوق ما نراه على المسرح



محمد عبدالقادر

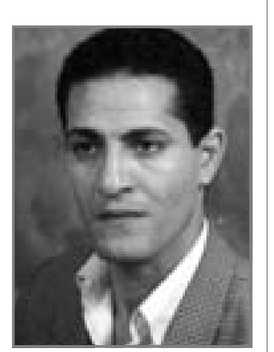
• نوفل منودى مدير مهرجان شفشاون بالمغرب تقدم مؤخراً باستقالته وهو ما أدى إلى تأجيل افتتاح الدورة السادسة للمهرجان حتى نهاية أبريل.



• ولد استخدام التكنولوجيا الرقمية كحل عملى لمشكلات فى عملية الإخراج، وفى حالات أخرى كان الإجابة عن طلب ملح وضعته بالفعل النزعات الطليعية للقرن العشرين، وفى حالات أخرى أيضاً تضع موضع المناقشة ضرورة أن العرض المقدم يجب أن يبنى نفسه فى مكان محدد (معرفاً لنفسه على الإنترنت من خلال شاشة الحاسوب).

هذا ما قدمه التجريبى.. للنوادى

مبتكرون ومقلدون.. فى رحلة 20 سنة مسرح



ياسين الضوى

كيف نقى مسرحنا من تأثير الفضائيات



إبراهيم الفرن

جعل خيالنا أعمق وأكثر تجدداً



سامى طه

جرأة فى تناول النصوص التاريخية والتراثية

حرك مهرجان المسرح التجريبى مياهاً كثيرة ركدت لسنوات فى المشهد المسرحى، وتحول إلى أكاديمية موازية تخرج من «متابعة عروضه» مخرجون شباب، بعضهم استفاد من التجارب العالمية وتعلم منها فى حين استسهل آخرون استنساخها فى عروض محلية.

استطلعت «مسرحنا» آراء مسرحيين شباناً وكباراً فى تأثير «التجريبى» على المسرح المصرى وخصوصاً شباب النوادى، وتفاوتت الآراء بين من يرى هذا التأثير إيجابياً ومن يصفه بأنه «سلبى جداً»..

يقول أحمد الغيرانى مهندس ديكور: استفدت كثيراً من المهرجان التجريبى فى كيفية تشكيل الصورة المرئية باستخدام خامات وأدوات بسيطة، محدودة التكلفة، وأتاح لى أيضا مساحة من الحرية فى تقديم تقنيات وأساليب جديدة، خصوصاً وأن عروض «نوادى المسرح» تتطلب تقديم تجارب جديدة بإمكانيات قليلة.. كما أن مهرجان نوادى المسرح يضع مهندس الديكور والسينوغرافى أمام خيارين فقط، إما اللجوء للرمز أو التجريب.

إبراهيم الفرن مخرج ومصمم إضاءة يقول: المهرجان التجريبى من خلال عروضه المتنوعة جعل خيالنا أعمق وأكثر تجدداً، خصوصاً فيما يتعلق بتوظيف عناصر العمل المسرحى بأسلوب بسيط بعيداً عن الشكل التقليدى. كما ساعد التجريبى فى إيجاد صيغ جديدة وأدوات جديدة فى الأداء التمثيلى والتعبير الحركى.

المخرج مصطفى مراد يرى أن التأثير الإيجابى للتجريبى يتمثل فى استخدام التقنيات غير التقليدية، والتجرؤ على النص وعدم الخضوع لأفكار المؤلف، والتجديد فى عناصر العمل المسرحى، خاصة السينوغرافيا وخلق مساحات للفراغ على خشبة المسرح واللعب بالإضاءة للتعبير عن رؤية المخرج وليس لإثارة المشاهد، ورغم ذلك فهناك تأثيرات سلبية لهذا المهرجان تتجسد - كما يقول مصطفى مراد - فى التقليد الأعمى للعروض الأجنبية ومحاكاتها بعيداً عن الفهم وهو ما نجده بوضوح فى معظم عروض نوادى المسرح التى أصبحت مثل المسخ.

الممثل والمخرج محمد الطايع يرى أن هناك تشابهاً بين مهرجانى التجريبى والنوادى حيث يقوم كل منهما على فكرة الحرية فى التعبير والتجديد فى أدوات العمل المسرحى سواء فى الشكل أو المضمون، استفادة الطابع من التجريبى يرصدها فيما يسمى بالرقص الحركى المسرحى الحديث والتعبير الحركى المعبر عن أفكار المخرج، ويقول أخرجت عرضى «كارو» و«تمرد» وحاولت فيهما إيجاد صيغ جديدة وتقديم شكل جديد للرقص الحركى لكى يفهمه الجمهور العادى، خاصة وأن معظم عروض الرقص والتعبير الحركى التجريبى لا يفهمها سوى المثقفين.

ريهام عبد الرازق المخرجة والممثلة تقول: إنها استفادت كثيراً من المهرجان التجريبى فى تقديم عرضها «كلام فى سرى» الذى تناول قضايا نسوية لها خصوصيتها، وتعلمت من الشكل البسيط الذى تقدم به عروض التجريبى وخاصة التعبير الحركى والسينوغرافيا والإضاءة، والمضامين والأشكال الحديثة، واستفادت كذلك من الاطلاع على ثقافات الدول الأخرى العالمية.

المخرج محمود كحيلة يرى أن مهرجان نوادى المسرح هو المكان الوحيد فى مصر الذى تسمح لائحته وقوانينه بتقديم عروض غير تقليدية وجديدة، بعيداً عن القيود الرقابية والعقبات التى تقف أمام المبدع، وهذا تأثر طبيعى بالمهرجان التجريبى الذى واكب ظهوره مهرجان نوادى المسرح، والأجيال الجديدة من شباب الفنانين تأثروا بمستحدثات الفنون الدرامية والأدائية، الإضاءة والموسيقى والتعبير الحركى وغيرها.

وهذا أثر على عروض النوادى التى أصبحت مستنسخة من التجريبى، ومعظم المخرجين يقدمون عروضهم بدون فهم لقواعد وأسس المسرح التقليدى وعليهم معرفة القواعد قبل التجرؤ عليها.

التأثير الذى تركه المسرح التجريبى على نوادى المسرح سىء جدا - كما يقول المخرج والمؤلف يس الضوى - وإيجابياته قليلة وهذا التأثير بدأ منذ الدورات الأولى لمهرجان النوادى، والسؤال الأهم الذى يجب طرحه الآن هو ما الذى يمكن أن نقى به مسرحنا المصرى من تأثير ما تبثه الفضائيات وأشكال الميديا المختلفة على الجمهور؟

يقول الضوى: المهرجان التجريبى أثر بالفعل وبلغ منتهاه خلال الدورتين الثالثة والرابعة له.

حمدى حسين المخرج المسرحى قال: إن المهرجان التجريبى عندما بدأ عام 1988 دفع المسرحيين المصريين للاعتماد بشكل أساسى على الصورة المرئية والتى كانت مختلفة عما كان سائراً آنذاك، فاستفادوا من الإضاءة والتشكيلات والديكورات، وبدأ بعض المخرجين فى تقليد ما رأوه بدون معرفة لكيفية صنع الصورة المسرحية، لكن بعد فترة بدأوا فى استيعاب تقنيات المسرح وأدوات الممثل والإضاءة، الصورة، والإضاءة والديكورات... إلخ، بعيداً عن الاستخدام التقليدى لها، ونلاحظ اليوم اهتماماً كبيرا بالممثل وحركته وأدائه والتعبير الحركى، وكل ذلك صب فى النهاية بشكل إيجابى فى حركة نوادى المسرح. وحصر المخرج سامى طه تأثير المهرجان التجريبى على حركة النوادى فى عنصرين أولهما السينوغرافيا وابتكار وسائل جديدة لتجسيد الصورة والمنظر المسرحى، ثانيهما النص المسرحى وعدم الاستعانة بالنصوص الجاهزة واللجوء إلى إعداد الأفكار والقصص والجرأة فى تناول النصوص التاريخية والتراثية بمنظور جديد ومعالجات معاصرة، وهذا انعكس بشكل واضح على فكر شباب نوادى المسرح.

«مشهد من عرض ملوك الشر»

وقال د. أيمن الشيوى: إن لغة الجسد والموسيقى أثرا بشكل كبير على شباب نوادى المسرح الذين بهرهم الجديد فرفضوا القديم، وبعد فترة ازداد الوعى لديهم، وزاد تركيزهم على الحركة والرقص.

وأضاف الشيوى: أى فنان يقدم تجربة ما من خلال ثقافته وتجاربه، يكون المنتَج الذى قدمه مختلفاً حتى لو كان مقلداً.

الناقد والمخرج د. سيد خطاب أكد أن تزامن المهرجانين؛ النوادى والتجريبى منذ عام 1988 سبب وجود أفكار تبلورت مع مجموعة من الشباب بمختلف المحافظات مثل فرقتى الفيوم وبورسعيد وغيرهما، واستطاعت نوادى المسرح استيعاب أفكارهم والكشف عن مناطق التميز والاختلاف عندهم.

محمد جمال كساب

ريهام عبد الرازق

جعلنا نطلع على الثقافات المسرحية الأخرى



مصطفى مراد

فض القيود الرقابية وجعل الشباب حراً



أيمن الشيوى



شباب النوادى بهرهم الجديد فرفضوا القديم وازداد وعيهم



تصوير:
عصام
عبدالرحمن

« ملوك الشر »
والسينوغرافيا الخادعة
ص 14

« قصة حديقة الحيوان »
عرض مبهر لفرقة الأنفوشى
ص 11

العالم ليس مجرد حكاية تسردها أربع راويات!

أربع سيدات اصطففن فى مواجهة الجمهور كأنهن يجلسن إلى مائدة على رأسها رجل ، وخلفهن شاشة تعرض رسوماً لما ًيقمن بسرده علينا من حكايات تخصهن ؛ هذا هو حال الصورة التى يقدمها عرض "الحياكة" للمخرجة عفت يحيى ، وهى الصورة التى لا تتغير عبر هذا العرض إلا بنهايته ، حين تضع السيدات الأربع قطعاً من القماش الأسود ـ كجزء من رداء رأس ـ على وجوههن ، ليختفين تماماً عنا .

تنتج الحكايات المسرودة فى هذا العرض على لسان أولئك النسوة ، عبر الولادة المشوهة للعلاقة بين الحكاية والرواة ، سواء كان رويها / سردها مسترسلاً أم متقاطعاً مع رواية أخرى . والحكايات التى تسردها أولئك النسوة هى حكايات موجزة بالمقارنة مع الروايات الأدبية (المسرود الأدبى) المأخوذة عنه ، وهى تعتمد أحياناً ـ الحكايات ـ على الإمكانيات الصوتية للممثلات ونظراتهن وإيماءاتهن وحركاتهن مستعينة أحياناً باللغات الجسدية غير المنطوقة ، والتى هى عنصر حاسم فى صنع الاتصال مع الجمهور .

الراويات الأربع فى هذا العرض يرين الصور بخيالهن قبل سردها ، لذا ؛ فأنت تجد أصواتهن وإيماءاتهن دالة دلالة حقيقية على ما يقمن بسرده ، لكن المخرجة لم تكن على يقين تام بإمكانياتهن الصوتية والإيمائية ، وكذلك لم تكن على يقين تام بقدرة اللغات غير الجسدية غير المنطوقة على عرض تلك الصور التى تراها الممثلات / الراويات الأربع بخيالهن قبل السرد ، فلجأت المخرجة إلى الرسومات التى تُعرض على الشاشة من خلف الراويات مصاحبة لرويهن . أو كأنها ـ المخرجة ـ على عدم يقين من قدرة الجمهور / المسرود عليه على إنتاج الصورة المسرودة بخياله عبر الخطاب الحكائى للراويات الأربع ، فلجأت المخرجة إلى تلك الرسومات .



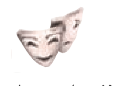
روح سردية تسيطر على العرض

لقد لعبت رؤية الراويات الأربع للصور بخيالهن القدرة على بعث الروح فيما يسردنه ، مما جعل خطابهن حيوياً ، وكذلك إيماءاتهن . غير أن تلك الرسومات المصاحبة للروى / السرد ؛ والتى كانت تقوم بدور الشارح البصرى للسرد ؛ فى خلفية الراويات الأربع ؛ أعاقت قدرة الجمهور عن توليد الصور التى يريدها لما ينتج عبر السرد / الحكى ، ففرضت نفسها بتفسيراتها الجاهزة على الجمهور / المسرود عليه وقيدته بها . ورغم ذلك ؛ فإن الراويات الأربع كن يمثلن أنفسهن بسردهن ، سواء بكلماتهن المنطوقة أو غير المنطوقة ، كما كان أداؤهن للسرد تلقائياً بسيطاً ساحراً .

لقد أصبحت هذه النوعية من العروض ، تستفزنى بطغيان بنيتها السردية على بنيتها الدرامية ، فبت أتساءل : لماذا السرد ؟!

ألا يكفى الإنسان بوصفه سارداً بوجوده المتعين ، وخطابه الحكائى الفيزيقى !! لماذا الإصرار على تهميش الصراع ، وقتل الصورة المسرحية ، وتحويل اللعبة المسرحية إلى فن متحفى ؟

عروض مستفزة للمشاهد نتيجة طغيان بنيتها السردية على الدرامية!



حينما تولد الحكايات من خلال علاقة مشوهة بين الحكاية والرواة

إن المسرح فى محاولته الآنية لمواصلة وجوده بحاجة إلى عناصر جذب للمشاهدين الذين تتخطفهم الفضائيات ، ومن قبلها الشاشة الفضية بعناصر الإبهار البصرية ، قبل عناصر الإبهار الاستهلاكية . لماذا نصر على أن يكون مسرحنا طارداً لجمهوره المحتمل ، بإفقار الصورة المسرحية كل جمالياتها ؟ لماذا نعمل بكل قوة على الذهاب بالمسرح إلى المتحف وكتب التاريخ ؟

إن فن المسرح كمؤسسة متعددة الجنسيات ـ المنتجة له ـ ليس مجالاً لذاتية الفنان الأوحد المنتج للعرض ، فالفعل الكائن على خشبة مسرح بلا جمهور ليس مسرحاً ، كما أن الفعل المسرحى لا يُنتج عبر الكلمات فقط ، ولا عبر الأحداث فقط ، إنه يُنتج عبرهما أو عبر أحدهما وفقاً لرؤية ، تعتمد على رؤية الفنان / الفنانين للعالم ، فهل صار العالم مجرد حكاية نسردها فقط ؟ المسرح فن مركب متعدد الذوات المنتجة له .. يعتمد على التواصل عبر السيطرة الكاملة على مفردات اللعبة المسرحية والبراعة الفائقة والجمال والقدرة على إثارة المشاعر والأفكار ، وغيرها من العوامل التى تعتمد عليها اللعبة المسرحية وفقاً لرؤية .

حقاً إننا نبحث عن أفضل الاختيارات ـ وفقاً للرؤية ـ وعن التجديد ، لكن ؛ ما بال التجانس والتوحد والجو الداخلى والخارجى ، والصورة التى هى لغة هذا العصر الذى نحيا به ؛ إنها ليست أشياء قديمة لاكتها الأفواه منذ القدم ، لكنها أشياء مازال لدى الفنان القدرة على بث روح التجديد فيها إن شاء وشاءت رؤيته الفنية .

أليس الحفاظ على انتباه جمهور المسرح الذى جاء ليرى ويسمع شيئاً أولياً تجب مراعاته فى اللعبة المسرحية ، وإن شئنا العدول عنه ، كان ذلك لأسباب فنية تقتضيها رؤية الفنان المنتج للعرض ؟!

أليس خلط ما هو سردى بما هو درامى قد يثرى اللعبة المسرحية ؟ أليس الحضور Representation هو جوهر هذه اللعبة ؛ لماذا نستبعده مجاناً بطغيان السرد ؟

لقد كانت الراويات الأربع فى عرض "الحياكة" حاضرات بأصواتهن ، عبر الصفة المميزة لكل صوت منهن ونغمته ، كما كن حاضرات بلغة عيونهن ، وبعض إشاراتهن وإيماءاتهن ؛ لكن ؛ أين لغة الصمت ؟ أين الصورة ؟ أين الحركة الجسدية لهن ؟ وانتقالاتهن ؟ أين لغة الاقتراب والابتعاد وتحاور الأجساد ؟ أين لغة الملمس ؟ أين لغة الملابس ؟ أين لغة الإضاءة ؟ أين لغة التشكيل فى الفراغ المسرحى ؟ أين الصراع الذى هو جوهر الدراما ؟ أين حوار اللغة المنطوقة مع الصورة مع اللغة غير المنطوقة للجسد ؟ وأخيراً ؛ أين الرؤية؟

أحمد عادل القُضَّابى

• الفنان على الحجار وافق على المشاركة فى عرض مسرحى جديد لفرقة المسرح الكوميدى إخراج أحمد عبد العزيز خلال الموسم الصيفى القادم.



العدد 38 | 31 من مارس 2008

• تغيرت الأساليب التى يمكن أن يوجد فيها الممثل والجمهور أحدهما للآخر فى أثناء فترة زمنية محددة. والممثل السينمائى يُعد جزءاً من عملية إنتاجية معقدة تبدع نوعاً من الانقسام بين نشاطه التمثيلى والعمل الذى سيتم عرضه على الجمهور.







مستويات سينوغرافية فى «انت دايس على قلبى»

حضور بديع خيرى والشريف والشريعى والإبيارى كشف عوالمهم المثيرة!

مشاهد متجاورة تلعب على أوجاع وهموم الإنسان المعاصر

عرض يحمل مجموعة من القيم السينوغرافية الراقية

فى فراغ مبهم وظلمة صنعتها الستائر السوداء ومساحة فارغة إلا من ثلاث شماعات عُلقت عليها ملابس متنوعة ومتباينة، وثلاثة مكعبات (تابوريهات) تتخلل الشماعات الثلاث فى عمق المسرح، وبعض الإكسسوار، وجميعها تكون عرض "انت دايس على قلبى" وكنت أتمنى أن يكون العنوان بدون الإشارة إلى كمتلق: خاصة أننى لا أجيد الحكى والحواديت، فلا توجد حدوتة إنما يتدفق إليك همَ وزحام وزخم لأنماط متضاربة لا تلتقى ببعضها إلا مصادفة أو بدون قصد.

يتسلل إليك العرض بإيقاع هادىء ودافئ ليصل إلى وابل من المشاعر التى تتدفق تباعاً فى صيغ مرتجلة / مرتبة ومعدة سلفًا ليقدم صيغة مغايرة للتشكيل فى الفراغ المسرحى.



فراغ المسرح

إن سينوغرافيا هذا العرض لا تنطلق من المجسمات المادية لقطع الديكور أو الملابس أو حتى تكوينات الممثلين فى فراغ المسرح، إنما تنطلق من الألحان وما ارتبطت به من ذكريات أصيلة تمس الوجدان المصرى. فموسيقى العرض وكلمات الأغانى تم اقتباسها من عزيز الشافعى وبديع خيرى وسيد حجاب وعمار الشريعى وحسن أبو عثمان ومحمود الشريف وأبو السعود الإبيارى وإسماعيل يس وفتحى قورة وإبراهيم حسين، وهى هامات فنية ضربت بجذورها فى عمق ووجدان الشعب المصرى، فإعادة طرح هذه الألحان لهؤلاء العمالقة من خلال ما قدمته المخرجة "عبير على" كشف لنا عالمًا أثيرًا له قدسيته فى الاستقبال وقد هيئت صالة المتفرجين لاستقبال العرض، وانطلقت بخيالهم لكى تتم لهم الصورة المتخيلة عن الزمن الجميل عندما بدأت العرض بأغنية "أنا الشعب أنا الشعب" وأجلست المغنين وسط الجمهور وتركت له الفراغ المبهم ليصنع فيه عالمه المتخيل. وهذا المثير للعاطفة والوجدان هو ما يجعل الصورة تكتمل فى عقل المتفرج الجالس فى صالة مكونة من مجموعة من مدرجات وضعت ليها مقاعد خشبية أمام مساحة خالية؛ لتملأها أغنية "هنا القاهرة".



الماضى والحاضر

وعندما انتقلت من هذا الخيال الذى امتد إلى خارج "قاعة روابط" وانطلق بلا حدود ليمزج الماضى بالحاضر، لم تكن على نفس القدر من المهارة والدقة، فالمشهد الذى حرك خيال المتلقى عن طريق السمع وهيأ المكان والزمان لموضوع الأغنية، لم يرتق إليه المشهد التمثيلى الحى للممثلين الماثلين أمام المتلقى، وإنما كانت المشاهد على مستوى آخر من التشكيل السينوغرافى خاصة وأن العرض مجموعة مشاهد متجاورة ويمكن تقديم أحدها على الآخر دون أن نشعر، كما أنه يمكن أن يقدم عرضًا فى نصف ساعة أو أن يستمر إلى ما شاء الله! وفهى ارتجالات على أوجاع وهموم ومشكلات يمر بها الإنسان المعاصر، وتخلل ذلك عزف لترومبيت، عود وأكورديون لإسلام عبده، وفوزى أحمد، ووليد عبد العزيز، وكان لعزفهم فرادى خلف المشاهد، الأثر المباشر فى إثراء الفراغ المسرحى، فالجمل اللحنية المعقّبة على المشاهد قد أفادت فى ملء الفراغ عن طريق تحريك الخيال الدال المكمل لهذا المشهد، والذى يظهر ضعيفًا تشكيليًا إذا تجرد من هذا الإثراء الموسيقى الذى حفظ للعرض إيقاعه، فوضع الأغانى التراثية التى تنتقل بك زمنيًا إلى الماضى فالحاضر والعكس وبإحساس خاص، لتؤكد على أن الهم هو عينه "شد الحزام على بطنك" وعندما تتاح لك كل الممكنات ويزداد همك تجد منولوج "قولى إيه معنى السعادة" وتبحر فى أدق العلاقات الزوجية وتأخر الزواج إلى (الشات) عن طريق الإنترنت، إلى المساطيل، ولكونها مشاهد مؤلفة تأليفًا جماعيًا فقد أبقت على كثير من عشوائيتها وتولد عن هذه المشاهد المفككة سينوغرافيا منسجمة فى بعض المشاهد وأخرى ضعيفة وبمستوى أقل، فمشهد الحكى داخل البيوت تكونت فيه صورة بارعة ودالة ومعبرة عن وعى مسرحى، فقد تدلى من أعلا القاعة مجموعة (شابوهات) للمبات وانخفضت بحيث تجعل الممثل يؤدى جالسًا، وهنا تميز المشهد لكونه قد اختلف عن ذى قبل، وجعل مساحة التمثيل فى حيز مختلف وتعددها كان معبرًا عن مجموع البيوت أو الأماكن المتعددة، واستطاعت بمهارة فى هذا المشهد أن تنتقل من بيت إلى آخر ومن مكان إلى آخر عن طريق إطفاء أحد المصابيح وإشغال آخر عن طريق الممثلين. هذا التكافؤ البصرى، صنع سينوغرافية مرئية على درجة عالية من الكفاءة وكونت عالمًا مستقلاً لم يتوافر فى بقية العرض، وفى مشهد الشيخ وسؤال الفتاة، وقفت الفتاة تحت بقعة ضوء والشيخ العصرى تحت بقعة أخرى وارتدت اثنتان من الفتيات الأقنعة وكان التشكيل هذه المرة بالضوء المسرحى وهو إسلوب مغاير، أما مشهد وسط البلد الذى تحول "لفاترينة" ملابس داخلية فقد استخدم أسلوبًا آخر للإضاءة قام به (أبوبكر شريف ومحمد طلعت) فقد وضع المشهد تحت تأثيرات (جوبو) ضوئية وهى إسقاط أشكال (أوراق أو شباك) على الممثل والديكور معًا وهذا يجعلك تشعر بأنه عالم فانتازى أو غير حقيقى أو متخيل، وهذه التقنيات الثلاث التى استخدمت فى الإضاءة جعلتنا نذهب ونجىء بين صور متكررة ومتضاربة، أما بقية المشاهد فقد استخدمت لها الإضاءة الأرضية أسفل الجمهور تجاه الممثلين مع الإنارة العامة، لتوضيح المشهد، خاصة وأنه كان يبحث عن الحس الكوميدى فقط، تجربة تستحق أن تكتمل، خاصة وأنه كان هناك تأليف جماعى وإخراج جماعى وعانت المخرجة من دمج وصهر هذا الجهد المنثور.

رابط منطقى

وتعددت الصور السينوغرافية فى هذا العرض فالصورة المتخيلة مع موسيقى الرواة من التراث تحتاج إلى رابط منطقى مع الصور التى تنشأ من مشاهد حديثة مع الصور السينوغرافية المتقنة من استخدام بعض الأدوات البسيطة مثل (الشابوه المضىء)، وعند تأمل سينوغرافيا العرض ككل وعمل رابط منطقى للصور المتلاحقة يمكن أن نحصل على قيم سينوغرافية راقية وإن كانت متعددة المستويات إلا أنها تبغى لها أن تكون فى جسد واحد.

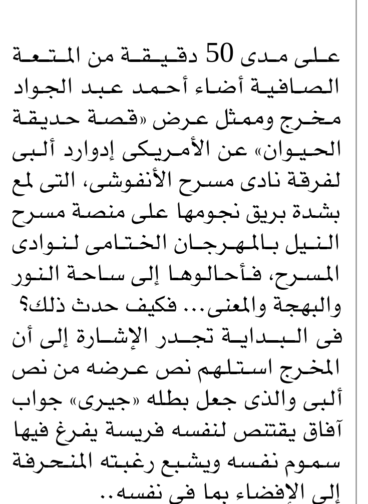


• د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة أصدر قراراً بضم د. محمود نسيم مدير إدارة المسرح إلى اللجنة العليا لمسرح الجرن.

● كان العمل الفنى قد أصبح أداة سحرية، ثم بعد ذلك بفترة، وبطريقة ما، تم الاعتراف به كعمل فنى، فاليوم أيضًا، ومن خلال الثقل المطلق لقيمته الأساسية، أصبح العمل الفنى شكلاً ذا وظائف جديدة تماماً.

عرض مبهر لفرقة الأنفوشى فى..

حديقة الحيوان





الحركة الراقصة ساهمت فى نجاح العرض

فاصل من التعبير الحركى يعكس الحالة التى تطرحها الرؤية

مشاهد حية متعددة الألوان والدلالات ذات عمق وجدانى

على مدى 50 دقيقة من المتعة الصافية أضاء أحمد عبد الجواد مخرج وممثل عرض «قصة حديقة الحيوان» عن الأمريكى إدوارد ألبى لفرقة نادى مسرح الأنفوشى، التى لمع بشدة بريق نجومها على منصة مسرح النيل بالمهرجان الختامى لنوادى المسرح، فأحالوها إلى ساحة النور والبهجة والمعنى... فكيف حدث ذلك؟

فى البداية تجدر الإشارة إلى أن المخرج استلهم نص عرضه من نص ألبى والذى جعل بطله «جيرى» جواب آفاق يقتنص لنفسه فريسة يفرغ فيها سموم نفسه ويشبع رغبته المنحرفة إلى الإفضاء بما فى نفسه..

وعلى حد قول د. على الراعى فإن هذه الرغبة كانت ستكون طبيعية لولا أنها جاءت من عضو فى المجتمع الأمريكى البالغ التعقيد والقائم على اعتبارات الإنجاز المادى بأى ثمن، لذا فإن هذه الشخصية تجد نفسها مضطهدة فتأخذ هذا الشكل المريض، شكل «افتراس» الآخرين وحملهم بالضغط والإكراه على الاستماع إلى ذات نفس صاحب التجربة.. وهكذا ينشب جيرى مخالب تجربته فى فرد وحيد، يجلس على أحد مقاعد سنترال بارك، ينشبها فى قسوة لا ترحم لأن أحدا لا يرحمها، والمضحك المبكى أن هذا الجالس فى الحديقة «بيتر» ليس جامد الحس، ولا جاهلاً بآلام الآخرين ولا مستهينا بها فى هذا «المجتمع الأمريكى» ولكن الوسط الذى يعيش فيه يحميه من كل تجربة مباشرة تصله بالشقاء الرهيب الذى يعيشه جيرى، ورغم إحساس «بيتر» بشقاء الآخرين فإنه إحساس لا ينغصه بل يدعم رضاه عن وضعه ومجتمعه، ويؤكد انفصاله عن واقعه بتحقيق اتصال وهمى به، وتكون الوسيلة الوحيدة أمام «جيرى» التى تمكنه من اختراق الجدار الصلد الذى يعيش وراءه «بيتر» هى دعوته للقتال، وتنتهى المسرحية بإصابة جيرى بسكينة إصابته بالغة تؤدى إلى وفاته عندما اختطفها «بيتر» منه للدفاع عن نفسه.

ونظراً لتركيز ألبى على تيمة عدم الاتصال بين البشر عده بعض النقاد من العبثيين، ويشبه آخرين ستريندبرج أو أونيل، ويرجع د. على الراعى كثيراً من مميزاته إلى تأثره بكل من تشيخوف وتينسى وليامز.. إلخ.. فماذا فعل الكاتب المخرج بالنص الأمريكى؟

قام عبد الجواد بقراءة حسنة للنص واستلهم منه جوهره وصاغه بلغة عامية مصرية رشيقة ليؤكد العالمين المنفصلين للبطلين الأساسيين فى العمل وأسمى الأول «الأنيق» والآخر «المتشرد» وصاغ المنصة بأن وضع فى أقصى العمق مستوى 60 سم وجعل حيز التمثيل أمامها على مستوى صفر ووضع دكتين فى فراغ هذا الحيز الفارغ الذى ملأه عقب ذلك حركة ونورا... ومنذ اللحظة الأولى وفى بؤرتى ضوء منفصلتين وفى تزامن ساحر قدم لنا البطلين يرتديان ملابسهما ليظهر الفارق الضخم والتناقض العميق فى الوضع الطبقى والاجتماعى ومن ثمة الثقافى.. إلخ بين كل منهما، لينتقل فوراً إلى مشهد الجلوس فى الحديقة لنعرف العالم مكوناً من حديقة حيوان، وأن لكل منا حديقته وأن «الأنيق» يعيش فى طابق علوى بإحدى العمارات على البحر فى شقة تطل كافة غرفها على البحر، بينما «المتشرد» يعيش فى طابق أوسط فى محض غرفة مع أبيه.. ونكتشف من تتابع مشهد دقيق وأنيق ومرسوم بعناية وجمال خاصة فى إضاءته التى صممها الموهوب إبراهيم الفرن ولعب الدور الأساسى فى تصميم الحركة أحمد عبد الجواد، وفى تنفيذها مع الأنيق الآخر محمد فؤاد، وساهم معهما زميلاهما الممتازان محمد محب، ومحمد رشدى.. أوضح هذا التتابع المشهدى المتدفق الإيقاع إنسانية كل من الشخصيتين ولكن بطابع وأسلوب يليق بكل منهما وفى تناقض بالغ، وفى ذات الوقت أوضح مدى التشابه بينهما خاصة فى عنصر فقدان القدرة على الاتصال بالآخرين وخاصة فى عدم قدرة أى منهما على أن يكون له صديق.. وتخلل هذا التتابع فواصل من التعبير الحركى الذى قد يبدو للبعض مقحماً أو زائداً عن الحاجة ولكنه بالعكس كان يوضح حالة الارتداد للحيوانية فى تجسيد لمعنى أننا فى حديقة حيوان خاصة عندما تشابه جوهر الحركات مع حركات القردة واستطاع محمد فؤاد تحديداً أن يقوم بها فى رشاقة مذهلة مع زملائه الثلاثة الآخرين..!. وكان لمشهد علاقة «المتشرد» مع نملة تعيش فى شرخ جدار غرفته وحزنه وغضبه عندما غرقت فى مياه الحوض أبلغ الأثر فى نفوس متابعى العرض، خاصة فى القدرة البارعة على خلط المضحك بالمؤسى بمنتهى النعومة واليسر، ولعبت الموسيقى التى أعدها أيضا أحمد عبد الجواد دورا كبيرا فى إحداث الجو المناسب لجو العرض خاصة فى جعلها متعددة الألوان والأساليب فمنها الغربى والشرقى ومنها الكلاسيكى والشعبى، وساهمت خطة الحركة الرائعة فى شغل حيز التمثيل الفارغ اللهم إلا من كرسى يطوى أبيض اللون وكتاب هو «قصة حديقة الحيوان» وعدة قوالب طوب بناء ودكتيا جلوس.

ساهمت الحركة البارعة والرقص فى عمل سينوجرافيا العرض التى تضافرت معها الإضاءة المتميزة والدقيقة فى رسم مشاهد حية متعددة المستويات والألوان عميقة الدلالات والمعانى محققة لمقاصد الكاتب المخرج فى سهولة ويسر وتلقائية مبهرة... وجاءت نهاية عبد الجواد مخالفة لنهاية ألبى حيث جعل المتشرد لا يستطيع أن ينعم بحق الحصول على التخلص من حياته ومن هذا الوضع المستحيل فى مثل هذا المجتمع، بل جعله يبدو كما لو كان مشهد القتال بين البطلين فى نهاية العمل والذى حدث أمام ناظرينا.. جعله عبد الجواد كما لو كان وهما، وظل بطله «المتشرد» يتساءل فى دهشة بالغة: «ألم يحدث أننى قد تلقيت منك طعنة وأنهيت حياتى هنا منذ لحظات..» وذلك فى سخرية مرة، وأعتقد أن عبد الجواد كان يحيل بهذه القراءة العميقة لنص ألبى إلى الواقع المصرى الراهن الذى حدث فيه استقطاب عنيف جداً للثروة والفقر وتقلص فيه تقريباً وضع ودور الطبقة الوسطى ذات التاريخ القيادى والوطنى المعروف تاريخيا.. فى وضع لم يحدث فى تاريخ مصر الحديث..!؟.. وإلى انعدام الاتصال بين الأفراد فى المجتمع الراهن.. لقد استطاع عبد الجواد بعمله المتقن أن يعمق وجدانى وأن ينير ذهنى لذا وجبت له التحية.


محمد زهدى

● الشاعر أحمد زيدان يقوم حالياً بكتابة أشعار عرض مسرحى جديد لفرقة الإسماعيلية القومية إخراج أشرف فاروق.

• فكرة العمل الفنى كمجموعة من الوظائف التى يمكن أن تتنوع فى علاقة مع الإطار التاريخى والتكنولوجى يستخدمها بنجامين ليلقى بها الضوء على الإشكالات حول انتماء الصورة (ثم السينما) للمجال الفنى.



الانكشارية

عرض شارع.. يدين البسطاء والمقهورين

يحطم عرض الانكشارية الكثير من ثوابت المسرح وفى ذات الوقت يلتزم بالكثير أيضاً فن العرض يثور مبدئيا على مسرح العلبة الإيطالية بل ويثور على مسرح الغرف المغلقة كلها. وذلك بخروجه إلى الشارع وهو أسلوب اتبعته الفرقة منذ زمن طويل تسعى من خلاله إلى التعبير عن الشارع بمفهومه الكبير، التعبير عن نبض الحياة فى الشارع، أحوال البسطاء، وعلاقتهم بمحبيهم.

ويستلهم العرض شكل دائرة السامر الشعبى بل والحاوى الشعبى أيضاً وذلك بجعل منطقة التمثيل منطقة دائرية يلتف حولها الجمهور وقوفاً أو جلوساً ووقوفاً تماماً كما هو الحال فى الحاوى والساحات الشعبية.

كما يستفيد العرض من طبيعة الحكى الشعبى. إضافة إلى أغان شعبية وتراثية وموسيقى تراثية تتميز بها محافظة السويس التى ينتمى إليها مبدعو العرض حيث يستفيدون من موسيقى السمسمية وأغانى السويس الشهيرة.

ويبدأ العرض الذى ألفه أحمد أبو سمرة وأخرجه محمد حسين الجنايني بلحظة احتفالية تجذب الجمهور إليهم وكأنهم يستدعونه حتى يأخذ الجميع أوضاعهم لكل داخل دائرته سواء للتشخيص أو للفرجة.

ومن خلال الأغانى ينطلق العرض مؤكداً على أنهم سيقدمون حكاية أو حكايات «كان ياما كان يا سادة ياكرام حبة شباب عايشين.. مش عارفين السكة رايحة بيهم فين» وهكذا تدخلنا المجموعة إلى عالمهما الآخر بعيداً عن الاحتفال والفرح، ندخل معهم إلى عالم أعمق يقدمون فيه ذواتهم لكنهم فى نفس الوقت لا ينسون أسلوبهم المعتمد على السخرية والتهكم بشكل أساسى وهو ما يبدأ من خلال الأغنية حيث الاعتراض على أغنية وطنية يكون مقابلها أغنية حديثة من الأغانى الهابطة.



خرج الممثلون من العلبة الإيطالية إلى شارع السويس يعزفون السمسمية

وبذلك تحدث تقنيات تقاطع تسلسل الحدث بل وتعطيله إضافة إلى إثارة الضحك لنكتشف أن المجموعة هى مجموعة فنانين يذكروننا بالمحبطين، وبالفعل تبدأ أحداث جديدة تعتمد على التمثيل داخل التمثيل فنحن من البداية نشاهد المجموعة التى ترغب أن تمثل عن أحوال الشباب والشارع، ثم تقوم بالتشخيص بعد أن يحصل كل منهم على دور فى الفرجة الشعبية التى يرغبون فى تقديمها.

وتبدأ لعبة التحبيط من خلال تقديم حكاية فرط الرمان والسلطان التركى وهى حكاية بالطبع تأخذنا إلى زمن ماض حيث علاقات السلطة بالشعب ومحاولات قهرهم، ولكن العرض عبر نصه يقطع دائماً التسلسل التصاعدى للحدث بصورة تبدو شبيهة بالأرابيسك حيث تعشق اللحظات مع بعضها البعض لتضيف المعنى فنجد استدعاء لحظة من ناعسة وأيوب تؤكد على المعنى السابق؛ معنى القهر لكن فى نفس الوقت الصمود والتحدى وهو ما تجده بدخول أدهم، الشخصية التراثية؛ إلى ذات الحدث للتأكيد على السلطة والقهر وعلى السجين والسجان. وعبر الخروج من لحظات التمثيل إلى لحظات الزمن الحالى والشخصيات ذاتها تتقاطع المشاهد ويحدث الجدل حول جدوى حكايات الماضى، وأيضاً الحكايات الكثيفة، وهى محاولة للتأكيد على المعنى وتأكيد أن نفس ما حدث فى الماضى يتكرر فى الحاضر.

وفى الحكاية الثانية يقدمون الحاكم التركى ويقدمونه فى شكل ساخر حيث يبحث عن النساء كما كان السلطان الأسبق يفعل ويحدث الصراع بين التركى وبين يوسف نتيجة تعارض الرغبات حيث يريد التركى الفتاة التى يرتبط بها يوسف، وهكذا ندخل إلى المثلث الميلودرامى ليكون الصراع على الفتاة التى يرغب يوسف فى المحافظة عليها وليكون القهر هنا بوجود التركى كقوة أكبر منه وينتهى المشهد بانكسار يوسف وذله.

وفى الحكاية الثالثة يبدو التداخل بين حكاية إيزيس وبين اللحظة الجديدة التى تؤكد تكرار المعنى من مجموعة الحكام الانكشارية وهى المتمثلة فى الحكام على مر التاريخ تركمان – إنجليز – فرعون فراعنة.. ومن خلال الموضوع ندرك أنها تقدم صورة للخديوى إسماعيل الذى رهن الأرض التى تقابل العرض وهو ما يستدعى فرصة ظهور طرف للصراع وهو شخصية تاريخية هى عرابى الزعيم الذى يواجه الخديوى.. وتكون النهاية أيضا هى القهر من ذلك الحاكم.

وبذلك تأخذنا الحكايات وكأنها تقدم تاريخ مصر المعاصر ولتكون الأرض والعرض هما الوطن المرغوب فى حمايتها من البسطاء، إنها صراع الشعب ضد الانكشارية الذين سلبوا الوطن حقوقه وباعوه حتى نصل إلى الهزيمة، الأمر الذى أدى إلى انتفاضة أبناء الوطن متمثلة فى الثورة، لكن العرض لا يقف موقفاً مناصراً لأى من الحكام فحتى حكام الثورة يقدم سلبياتهم، إلا أن تقديم العرض لهذه السلبيات يأتى عبر السرد وليس التشخيص حيث يصبح الجميع رواة يقدمون جملاً موزعة على المجموعة، تعبر عن قهر المواطن البسيط من السلطة حتى ولو كان الأمر غير مباشر، فضياع حقوق البسطاء يأتى عبر قرارات الانفتاح التى تمثل السرقة لحقوقهم وتمثل قهر البسطاء وسيطرة سطوة المال وهو ما أدى إلى انهزام البسيط ووقوعنا تحت سيطرة القوة الأكبر.. القوة الأمريكية.

وبذلك ينتهى العرض نهاية مأساوية عكس بدايته الترويحية ومن خلال سخريته استطاع المخرج محمد الجنايني تأكيد معنى النص باعتباره إدانة لهذا المواطن المقهور فالعرض لا يقف معه بل يدين سكوته الذى أدى به إلى هذه النهاية المأسوية التى أوقعته فى دائرة مغلقة.



مشهد من عرض « الانكشارية»

ولذلك عمد المخرج إلى تأكيد ذلك بوجود الجمهور فى دائرة تحيط بالممثلين تأكيداً على أن الجمهور هو ذلك المقهور الذى يبدو وكأنه مشارك فى العرض فهو بصمته وفرحته يدخل إلى عالم المسكوت عنه أو المشار إليه ولتكن للدائرة دلالات متعددة أهمها أنها مغلقة بينما تحاول المجموعة اختراق هذه الدائرة سواء على مستوى الحركة أم على مستوى الخطاب المباشر المتوجه إليهم سعياً إلى تنويرهم أو إلى ضمهم إليهم كمجموعة ثائرة وغاضبة.

وقد اعتمد المخرج على التشكيل بالجسد واهتم بتشكيلات على المستوى الأفقى مع الاعتماد على ألوان ملابس موحدة من خلال اللون الأسود الذى يشير إلى العدم؛ تأكيداً على القهر.

وساعد المخرج فى تقديم رؤيته مجموعة الممثلين الذين لديهم قدرات على الأداء الواثق الواعى وتقنيات صوت ساعدتهم على التعامل مع فراغ مفتوح، وكذلك كانت قدراتهم الواعية سبباً فى سهولة الدخول إلى عالم الإيهام الحكائى والخروج إلى اللحظة الراهنة حيث تقدم كل شخصية دورين على الأقل أحدهما شخصيتها الحقيقية، والثانى أحد أدوار الحكايات وتميز فى ذلك يوسف محمد، وطارق عزت، ورانيا جمال، وهايدى محمد، بل هناك أيضاً من قدم أكثر من شخصيتين فلعب أكثر من دور فى الحكايات المتتالية وبرز منهم: محمد سعد، وجيهان غريب، هدى فؤاد، محمد شلاضم، محمود أبو عوض، محمود عبد المعز، كما لا يمكن إنكار أداء أسامة نصر، محمد حمودة، محمود على، حيث انصهر الجميع داخل عرض جماعى.

كما ساهم فى جو الحميمية فى العرض عازف السمسمية فوزى عطية، والإيقاع لحماث إبراهيم، إضافة إلى الصوت المعبر الشجى الذى تلاءم مع اللحظات الدرامية المتعددة من خلال غناء غريب علام.

وتبقى ملاحظة على عروض الفرقة التى اتخذت من الشارع، سواء على مستوى الصورة والمكان أو على مستوى الموضوع، منهجاً لها حيث إن هذه العروض باتت فى حاجة إلى التطوير، فقد ترسخت الفرقة وأصبح أفرادها فى زيادة مطردة ولهم قدراتهم التمثيلية المتوائمة مع طبيعة الأماكن المفتوحة والشارع، وهو ما ظلم العرض، حينما عرض فى النوادى حيث الحيز الضيق فى صالة العرض فضاع الكثير من مفهومه وطبيعته ورواية مخرجه.

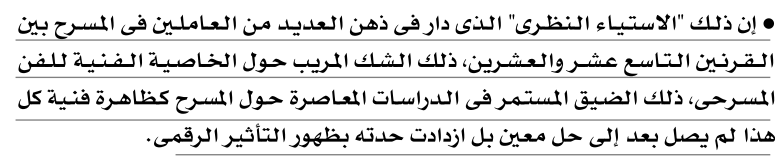
تحتاج الفرقة إلى الاهتمام بالتطوير الفكرى والصورى ويمكن استخدامهما للإكسسوار خاصة قطع القماش والأحبال وكذلك استخدام تقنيات الارتجال وإشراك الجمهور معهما سعياً إلى تعميق التجربة التى تحتاج من الجميع المساندة والدعم ليس المادى فحسب بل والفنى والإدارى.



محمد زعيمه

العدد 38 | 31 من مارس 2008

13 مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

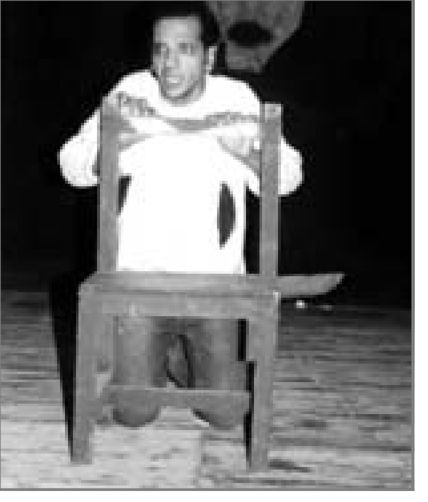

● إن ذلك "الاستياء النظرى" الذى دار فى ذهن العديد من العاملين فى المسرح بين القرنين التاسع عشر والعشرين، ذلك الشك المريب حول الخاصية الفنية للفن المسرحى، ذلك الضيق المستمر فى الدراسات المعاصرة حول المسرح كظاهرة فنية كل هذا لم يصل بعد إلى حل معين بل ازدادت حدته بظهور التأثير الرقمى.

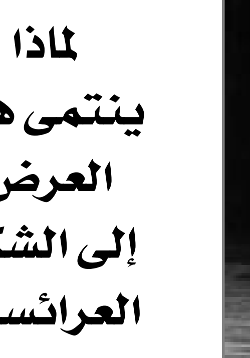

عدم الأندماج فى التشخيص داخل التشخيص

حلم السلطنة

تحرك النص بين الفصحى والعامية يثير تساؤلات كثيرة









ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربى قدمت جمعية رواد قصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة على مسرح الفن (جلال الشرقاوى) مسرحية (حلم السلطنة) تأليف: درويش الأسيوطى أشعار: أحمد شحاتة ألحان: ناصر عبد التواب سينوغرافيا وإخراج: أحمد شحاتة
حلم السلطنة مؤلفها هو الكاتب والشاعر الكبير درويش الأسيوطى الحاصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الشعر ووسام الفنون من الطبقة الأولى ١٩٩٧ وتزيد أعماله أطال الله فى عمره عن نيف وثلاثين مسرحية طويلة وأكثر من اثنتى عشرة مسرحية قصيرة للكبار وأكثر من عشرين مسرحية للأطفال بخلاف أربعة أوبريتات، علاوة على العديد من الدراسات الشعبية المنشورة القيمة.
وتتنوع كتاباته بين العامية الشعرية والعامية النثرية، وبين الفصحى النثرية والفصحى الشعرية.
"حلم السلطنة" تحمل الرقم سبعة وعشرين بين أعماله المسرحية الطويلة:

النص:

استند المؤلف على التراث الشعبى مستخدمًا الأبعاد التاريخية عندما تناول مسرحيته، فأحداثها تدور حول (بندقة الحمال) الذى يعمل عند (عطوان) شهبندر التجار وهو خطيب ابنته (جنة) لكن تواجهه عقبات تحول دون إتمام زواجه منها، لقلة المال الذى يحصل عليه من عطوان البخيل من جهة، ومن تفنن عطوان فى استلابه إياه من جهة أخرى حتى يظل يعمل عنده خادمًا.
فيضيق (بندقة) ذرعًا بذلك ويريد تركه، ويجاهد الجميع بحلم حلمه أثناء نومه، أنه أصبح سلطانًا للبلاد فيشيع العدل بين الجميع ويوزع الثروات بالقسطاس ويحيا الكل فى أمن وأمان لا يحتاج معه لحراس تحميه من الرعية فى حلم طاوبوى لا ظل له فى الواقع الذى يحياه، يقابل أهل السوق أمثال (عاشور) اللحاد و (ميمون) الصايغ وأخرين حتى (جنة) بالسخرية منه بل واتهامه بالجنون ولم تكن السخرية هى الجزاء الوحيد بل يساق إلى السجن من قبل البصاص بناء على أوامر الوالى الذى علم بالضجيج ومصدره فى السوق.

وتتوالى المشاهد

اللغة فى المسرحية الفصحى المخففة لكن عندما قدم سعدون بابته عن الفلاح مفتاح وزوجته جنة فى المشهد الثانى قدمها باللغة العامية، وفى المشهد الثالث عندما جاء شخوص البابة ليحذروه من عدم التعاون مع الوزير وحثه على البقاء على موقفه كان الكابوس باللغة الفصحى؟!
فى المشهد الرابع لم يحدد المؤلف مكان لقاء الوزير والبصاص مع بندقة وسعدون وجنة.

البطل سعدون أم بندقة الحمال

الوزير يعرف مدى تأثير سعدون على العامة بفنه لذا يعرض عليه العمل معه من أجل تحسين صورته أمام العامة فى صراعه مع الوالى، هنا يتعرض سعدون لاختبار إما أن يداهن الوزير ويسايره ويضمن بحبوحة العيش فى أواخر أيامه ويتخلى عن دوره أو أن تمسك بفنه ويكشف ألاعيب الحكام ويفضح الظلم الواقع على الغلابة فاختار سعدون الاتساق مع الذات ودفع الثمن موقفه حبسًا ثم نفيًا.
بينما بندقة كان ضيف شرف على الصراع فى حلمه السلطانى فنجد أن جنة هى من دافعت عن حبها لتحقيق حلم زواجها وتدافع عن حلمها خاصة بعدما أمر الوزير بنفى بندقة مع سعدون فترشو البصاص وتذهب إلى نواعم بينما بندقة ولا هو هنا.
فكيف لهذا البندقة أن تأتيه القوة لكى يشارك فى لعبة الأقنعة فيأخذ قناع السلطان ليلقى بيانًا على الشعب باعتباره السلطان وهو غير مهيأ لذلك من الأساس.

قضية الصراع بين ذوى السلطة

مثل الصراع بين الوزير والقاضى والوزير والوالى جاء بجمل حواريه كنا نتمنى أن يتعمق الصراع ليظهر التفسخ فى دهاليز الحكم عندما تكون الانتهازية سبيلاً للوصول إلى أعلى المراتب، كذلك غياب (السلطان) عن رعيته لم يفرد الكاتب له حتى يزداد وقع وتأثير لعبة الأقنعة وتوزيع الأدوار على شخوصه الدرامية.
العرض: حول المخرج النص الأصلى من لغته الفصحى إلى العامية وقام بالصياغة مصطفى خليل، اتخذ المخرج من (اللعبة) لعبة التمثيل داخل التمثيل منهجًا متوجهًا بالخطاب المباشر للجمهور، المخرج أضاف إلى النص شخصية (برشامة) ولا أعرف لماذا الإحالة على الإدمان ولم نعرف مبرراته ولا دوافعه؟ وهل تؤخذ الحكمة من المدمنين كبرشامة وأمثاله عندما يعتلون خشبة المسرح - ما علينا - يبدأ العرض بإعلان برشامة (عصام إبراهيم) إلغاء العرض لوفاة أحد أفراد الفرقة، هنا يتدخل أفراد الفرقة لعدم إلغاء العرض حتى لا تضيع النقود عليهم ويوافقوا على شروط برشامة فى تعديل النص فكل شىء قابل للتعديل والتغيير فى هذا الزمان فى جو معاصر يدور فى مصر، وظف المخرج برشامة ليقطع الحدث ويشتبك مع الممثلين أو الجمهور ليؤكد دائمًا أننا فى لعبة تمثيل.
بدل المخرج (خيال الظل) بالأراجوز وكلاهما فن يختلف فى طبيعته وجمالياته عن الآخر بخلاف شخصياته وموضوعاته.
قدم المخرج الأراجوز بدون (الأمانة) الشهيرة التى يخرج منها الصوت وأصبحنا نسأل لماذا ينتمى هذا العرض إلى الشكل العرائسى؟
وأوقعنا المخرج فى حيرة عندما قدم بابة (الفلاح مفتاح وضبة) ببرشامة وسعدون. وبعد ذلك وجدنا سعدون وبندقة.
وعندما قدم الكابوس قدمه بصوت نسائى مع عروستيه جنه ومفتاح وجعل الصوت النسائى صوت زوجة سعدون؟! ولم يمهد له لتحثه على عدم ترك مهنته أؤ قضيته الأثيرة فى الدفاع عن مظالم البشر.. مما أوقعنا فى حيرة وأوقع نفسه فى ضبابية ما كان أحوجه إليها.
حذف المخرج شخصية (نواعم) وكذلك المشهدين السادس والسابع وإذا كنا مع أن التغيير لا يأتى عبر راقصة أو محظية السلطان من حيث المبدأ وهو من المآخذ على النص الأصلى - فما هى الحيلة التى دبّرت لهم لقاء السلطان فإذا كان الذهاب للسلطان سهلاً وغير صعب المنال فأين المشكلة بالله يا سادة.
المخرج بدأ من فرضية وانتهى إلى أخرى وهذا ما ظهر جليًا عندما تقدم برشامة بخطابه صوب الجمهور سائلاً عن مطالبهم ليذهب بها بندقة وسعدون للسلطان لم يكن هناك مجيب من الصالة أولاً، وثانيًا الإطار الذى صنعه المخرج مع مصطفى خليل صار مأزقًا له فى النهاية عندما التبس الحلم على برشامة وانتهى فى عقدة المسرحية فى النص الأصلى بعد معرفة تعدد الأقنعة فى السلطنة ووظائفها ولكن المخرج وضع نهاية أخرى وأصبحت النهاية تدور فى محاولة لم شمل الفرقة ورأب الصدع وعودة برشامة للفرقة وهذه القضية لم توضع أصلاً ولم تكن تهم أحدًا فى المقام الأول.
وهذا يقودنا إلى أنه إذا كان المخرج مقتنعًا بنص فليفجره من داخله أما التأليف على التأليف بحجة أنه مؤلف العرض فهنا تسقط الحجة إذا سألنا ما هى المشكلة التى أراد أن يقدمها بينما قدمها النص الأصلى فى سلاسة ويسر؟؟!!

الإطار المرئى

لم يلجأ المخرج إلى الديكور التقليدى أصلاً بل قدم عرضه على خشبة المسرح العارية مستخدمًا العصى الطويلة فى أيدى الممثلين ليوحى بها إلى المشهد الذى يقدمه ويكمل المشاهد (الجمهور) بخياله المكان الذى تدور فيه الأحداث من خلال أفراد الفرقة الذين يرتدون زيًا موحدًا عبارة عن حرملة زرقاء فاتحة (لبنى) على قميص أبيض وبنطلون أسود مع إكسسوارات تحيل إلى الشخصيات مثل التاج والقلنسوة.. إلخ
لكن فى مشهد السوق لم يستطع المخرج أن يحيلنا إلى المكان لا بقليل أو كثير وكان من الممكن توظيف جسد الممثل ليشكل فى الفراغ ما يوحى إلى أننا أمام حوانيت السوق أو موتيفات بسيطة، وكما جعل للشخصيات الرئيسية (بندقة) و (الوزير) زيًا خاصًا سواء كان بجيليه بنى للأول وأحمر للثانى كان عليه أن يكمل الزى للشخصيات الأخرى مثل عاشور اللحاد، وميمون الصائغ وعطوان والدجنة شهبندر التجار مما أضاع تحديد الشخصيات وجعلنا فى أحيان كثيرة نسأل من هؤلاء.

التمثيل

بما أن المنهج التشخيصى داخل التشخيص فكان عدم الاندماج سمة أساسية فى الممثلين لكن عندما نقدم شخصية ما نعايشها بأبعادها ثم نقطع التمثيل ونوقف الاندماج لنقدم الشخصية الأخرى وهو لم يظهر هذا الخيط الرفيع الشائك بينهما فبرشامة "عصام إبراهيم" تقمص برشامة ولم يقدم سواها كذلك أحمد حسين فى دور (سعدون) قام بعرض سعدون ولم يعايشه أو يقطع الإندماج فكان أمامنا أحمد حسين وليس الفنان سعدون أبو الفنون.
أما (حامد محمد) فى دور البصاص فرغم صغر سنه وصوته المسرحى المميز الجميل إلا أن دور البصاص أكبر منه عمرًا ولم نقتنع بأن أمامنا بصاصًا رغم أنه موهبة على الطريق فالدور ظلم سنه وموهبته أما مريم البحراوى فى دور (جنة) فلم تكن بخفة ابنة البلد أو بسلاطتها. محسن جاد فى دور عاشور اللحاد لم تظهر هذه الشخصية منه وإن تباين فى (الوالى) نظرًا للجروتسك الذى قدم به الشخصية ولا أعرف لماذا جعل المخرج هذه الشخصية مسطحة وتافهة فأضر بالموقف الدرامى، محمد عبد الفتاح (بندقة الحمال) كان فى حلم السلطان مقنعًا لكن فى دور الحمال وغضبه من والد جنة لم يظهر لنا انفعالاته التى نشعر فيها أنه فى مأزق عدم زواجه من جنة.
(أيمن أنور) قدم الوزير بدهاء ومكر، علاء عبد الحى (عطوان) ظلم المخرج هذا الدور ولعبه الممثل كما أراد المخرج.
عمومًا حيوية الشباب وروح الفريق أضفت على العرض الحيوية والانسيابية رغم الملاحظات التى ذكرتها وهى خارجة عن الممثلين بالضرورة.

الموسيقى والغناء

وظفها المخرج لرفع الحالة الانفعالية وتعاطف معها الجمهور لكن كنا نسأل هذه الكلمات لسان حال من؟
لأنها كانت تعبر عن لسان حال جمهور الصالة فى أغلب الأحيان.
وفى النهاية أقول إننا أمام مخرج واعد تتمثل فيه الجرأة الفنية وأتمنى ألا يقترن بالتهور الفنى. وأعتقد أن الخبرات ستكبح جماح تهوره مع الأيام حين يصيح الرجال بما يحلمون.

أحمد إسماعيل عبد الباقى

المخرج روجيه عساف يستعد لتقديم مسرحية «بوابة فاطمة» فى مهرجان الجزائر للمسرح المحترف



• فى العالم الرقمى يضع التصرف الإنسانى حدثًا ما موضع الحركة، يمكن أن يتصادف ذلك مع تحديث إدارة ما، وفتح الباب أمام النزعة الافتراضية. إن السباحة فى بحار الفضاء الإلكترونى لها طابع أدائى: لا بد أن يكون المرء قادراً على حل المشكلات.

ملوك الشر

والسينوغرافيا الخادعة

على هؤلاء الذين يبحثون عن المعنى أو الصراع أو حتى الأزمة أن يبحثوا لهم عن عرض آخر فربما يجدون هذه العناصر أما في عرض (ملوك الشر) الذي كتبه وأخرجه (محمد لطفي) فالموضوع مختلف تمامًا وينحاز لثقافة الصورة وأثرها على المتلقي ومن ثم فهو لا يهتم كثيرًا بما يريد أن يقول ويعتمد فقط على كفاءته في تشكيل الفراغ المسرحى من خلال موتيفة بسيطة هي (القماش الأسود)، يصنع منها عالمًا من المعانى المتباينة التى تؤثر على المتلقي وتأخذ عقله لتحليل تلك الصور أو الفلاشات السريعة المتتابعة بين عالمي الجن والإنسان فتشكيل القماشة انتقل من الطائر الأسطوري الذي يمثل عالم الأبالسة إلى الحجرة الفارغة المربعة التي تمثل إحدى الحجرات في العمارة رقم ١٣ ومن التشكيل الذي يخفى ويرتب في تكوين الأبالسة إلي التشكيل الذي يفضح الآدميين الذين يحتفلون بتفاهتهم وإصرارهم على الرذيلة.

ويتعلق موضوع ملوك الشر بـ (مسحل) ذلك الشيطان الصغير من بني الجن والذي لجأ إلى إبليس لكي ينجي ذريته من الزوال لأن بني البشر تفوقوا على عقول الشياطين بمراحل، ولم تعد لهؤلاء العفاريت أي قيمة تذكر فلم تعد ألاعيبهم القديمة تنطلي على البشر أو تؤثر فيهم فهناك من الحيل التي يتبعها هؤلاء ما لم يخطر على بال أي جني ممن تربوا على وضع المكائد، وتجد إبليس بذاته يرسل (مسحل) هذا لكي يجتمع بملوك الشر الأربعة (زر ملك الشر في أسيا، ييفع ملك الشر في أوربا، كالكاس؛ ملك الشر في أمريكا والغرب . وورو؛ ملك الشر في أفريقيا) ويدفعهم لمراجعة تصرفات بني البشر حتى يتصرفوا معهم وفق المتغيرات الجديدة، ولما يشاهد الشياطين هؤلاء البشر يعترفون بأن معلوماتهم وإحصائياتهم أصبحت فاشلة ولا بد لهم من التعايش معهم لفترة حتى يجدوا أساليب جديدة تجعل لهم الغلبة مرة أخرى، وعلى مسحل أن يجد لهم مكانًا في تلك العمارة المشئومة التي تمثل أضخم ألاعيب البشر وأهم إنجازاتهم الشرانية الجديدة؟! والحقيقة بعد متابعتنا لهؤلاء البشر وأهم إنجازاتهم في هذا الاتجاه وجدنا أنها عادية، فالشرائح التي اعتمد (محمد لطفي) عليها لكي تعبر عن شر بني الإنسان بدت عادية ويمكن لك أن تلاحظها في أي مجتمع بكل سهولة (داعرة، مرتش، شاذ جنس، مروّج مخدرات) ومن ثم بدا الصراع صراعًا واهيًا لا قيمة له على الإطلاق فكون عالم الجن يفاجئون بهذه التكوينات البشرية العادية في ظل المتغيرات المجتمعية الجديدة، فهذا غير مقبول دراميًا أو بالأخرى ساذج وغير ملائم لطبيعة الأحداث العالمية التي تعكس تعقيدات وتفصيلات رهيبة كان يمكن تقديمها لتلائم طبيعة الحدث غير الجديد؟!.

وتطور الحدث الدرامي بدا عجيبًا للغاية فهؤلاء الشياطين بوغتوا بتصرفات الناس شبه العادية وأصبحوا غير قادرين على التفاعل معها بل إنهم أعلنوا عدم كفاءتهم لمواجهة هذه الأفعال؟! وحاولوا أن يقدموا اعتذارهم لإبليس كي يعفيهم من هذه المهمة الثقيلة ولكن لأن أحدهم مازال متمسكًا بتكوينه الشيطاني عاد مرة أخرى ووجد فكرة عظيمة مؤداها أن يتفرغ بنو إبليس لهداية بني البشر ويدعونهم لمعرفة طريق الله وطريق الإيمان حتى يؤمن كل من في الأرض ومن بعدها يكون المجال متاحاً وطيباً لهؤلاء الأبالسة لكي يلعبوا برءوسهم مرة أخرى ويفوز الشياطين في نهاية اللعبة السخيفة؟! أي منطق هذا الذي أراده المؤلف؟! لا أعلم. لك فقط أن تسأل لجنة التحكيم التي أعطت جائزة التأليف (لمحمد لطفي) ولم تعطها لمروة فاروق عن عرض "جنون عادي جدا" أو أنها لم تعطها لمؤلف نص (الانكشارية).

المهم تنتهي الأحداث حينما يرفض بنو البشر هذه الهداية المزعومة ويتمسكون بمواقفهم التي كانوا عليها قبل الهداية السريعة الشكلانية فلم تشفع الأدعية الدينية الكثيرة التي وردت على لسان أحد الأبالسة ولم تنطل اللعبة على هؤلاء البشر الذين تمسكوا بكونهم (مرتشين وداعرين وبائعي مخدرات).

ويبدو أن المؤلف قد اعتمد كثيرًا على كوميديا الموقف المدعم بالشكل السينوغرافي اللائق حتى تتغلب الصورة على عقل المتلقي فيهمل المعنى الضعيف ويرتكن إلى الصورة السينوغرافية المبدعة.

شخصياته تظهر وكأنها عرائس



عرض ينحاز لثقافة الصورة



يعتمد على كوميديا الموقف



ويبدو لي أن (محمد لطفي) - والذي كنت قد شاهدت له عرضه الأول في هذا الاتجاه تحت عنوان (الحوائط) - قد تطور بعض الشىء فعرض الحوائط كان ينطوي على فكرة بسيطة وكان الشكل فيه غالبًا على المعنى وفي هذا العرض بدت طفرة الشكل في التفاعل وخيال المخرج الذي يهتم بالكادر السينمائي بدا قويا ومن ثم فإنني أتوقع أن فكرته الشكلانية بدأت تبحث عن معان درامية تواكب الأحداث فهناك فروق كبيرة بين النتيجة في تشكيلاتها الضعيفة وبين الصورة على خشبة المسرح والتي كانت تتمازج دائما وتبحث عن البدائل والعوالم التي تأخذ عقل المتلقي وهو أمر تبحث عنه دائمًا عروض نوادي المسرح والتي تأخذ دائما في اعتبارها أهمية إعمال الخيال والتصرف في خشبة المسرح ومحمد لطفي نجح تمامًا في هذا الاتجاه فالمسرح دائما خالاً تسكنه فقط بعض القطع الصغيرة والتي يمكن إعادة ترتيبها دائما بالمنطق الذي يفيد تغيير المنظر المسرحي وعلى هذه الستارة السوداء التي يحركها ويشكلها أكثر من فرد أن تلعب دورها الفعال في المعاني المختلفة للمكان والزمان.

والنص المكتوب والذي تم طبعه ضمن نشرة المهرجان (مهرجان نوادي المسرح السابع عشر) ملىء بالصور أحادية المعنى والتكوين فالشخصيات التي تمثل عالم الجن (زر، كالكاس ييفع، وورو) كلها تشبه بعضها البعض ويمكنك ضمن الأحداث أن تضيف كلام هذا لذاك دون أى إحساس بالارتباك أو التباس المعنى. أما عن الشخصيات التي تمثل بنى الإنسان فقد كانت تحتوي على شخصيات ضعيفة لا تدافع عن وجودها الحقيقي من خلال المواقف المختلفة وإنما هي فقط ترتكز على المعاني الأولية ولا يظهر في تكوينها أي عمق أو تبرير، وهو ما يرجح أن الفكرة الشكلية كانت البداية التي تبحث لها عن موضوع، كما أن شخصيات عالم الجن والتي جسدت حية على خشبة المسرح لم تطرح جديدًا يمكنك أن تراهن عليه وإنما هي شخصيات عادية يمكن لك أن تقابلها في السينما المصرية أو العالمية، وكذا بدت الإضاءة مرتبكة إلي حد بعيد ويبدو أن مسرح النيل لم يساعد العرض كثيرًا في السيطرة على خيال متلقيه فخرجت الإشارة الحمراء في معظم تكويناته بليدة وغير ذات معنى حقيقي؟! إلا أنه على الجانب الآخر وبرغم اعتماد المخرج على موسيقى عالمية معدة فإن تكوينه الموسيقى كان ملائما تمامًا للأحداث التي اعتمد عليها وفي النهاية تظهر شخصياته وكأنها عرائس تم اللعب بها عبر أحداث بسيطة فأدت ما عليها ببراعة تحسب لها، فمجموعة الممثلين آمنوا تماما برسالة العرض المسرحي فحاول كل منهم أن يؤدي دوره بشكل لائق وهم (محمد صابر، محمود البنا، ومحمد على ، أحمد سالم، وأحمد فواز، محمد عبد الله، عمر وحيد، وأمينة إسماعيل، ومحمد غيث، غادة أبو وردة، وريهام عليوة، أحمد الغندور، محمد رمضان، أحمد ماجد، محمد مصطفى، هالة المنسى، وكذا أبطال تحريك الستارة السوداء، محمد صلاح، محمد رمضان، محمد زين، أحمد عبد العظيم).

ولن أقول لمحمد لطفي أنت كمخرج تحتاج إلي كاتب لكي تكون هناك رؤية ووجهة نظر أخرى فمنذ بداية المسرح على أيدي اليونانين القدامى إسخيلوس، سوفوكليس، ويوربيديس) والمخرج المؤلف الممثل يقوم بعمل كل شئ، ولكن أقول له إن عليك أن تدعم أفكارك وشخصياتك بحيوات لها من التكوين ما يكافئ براعتك كسينوغرافي وأظن أن محمد لطفي لو تمت رعايته بالشكل اللائق سيكون له شأن عظيم وأتمنى لو تمت تربيته الفنية على المدرسة البولندية حيث مسرحيات كانتور وشاينا، هؤلاء البارع
ون في التشكيل الجمالي لهم من العروض البديعة ما يؤهل هذا المبدع المصري الذي أتمنى له كل توفيق ولفرقته النجاح.

لقد خدعتنا السينوغرافيا بتشكيلاتها الجمالية التي تعكس مهارة في الأداء وإبداعاً فى تكوين ولم تهتم بالمعنى الدرامي الضعيف والذي كان يقف هناك في مؤخرة عناصر العرض المسرحي الذي فاز بالجائزة الأولي في مهرجان نوادي المسرح.



أحمد خميس



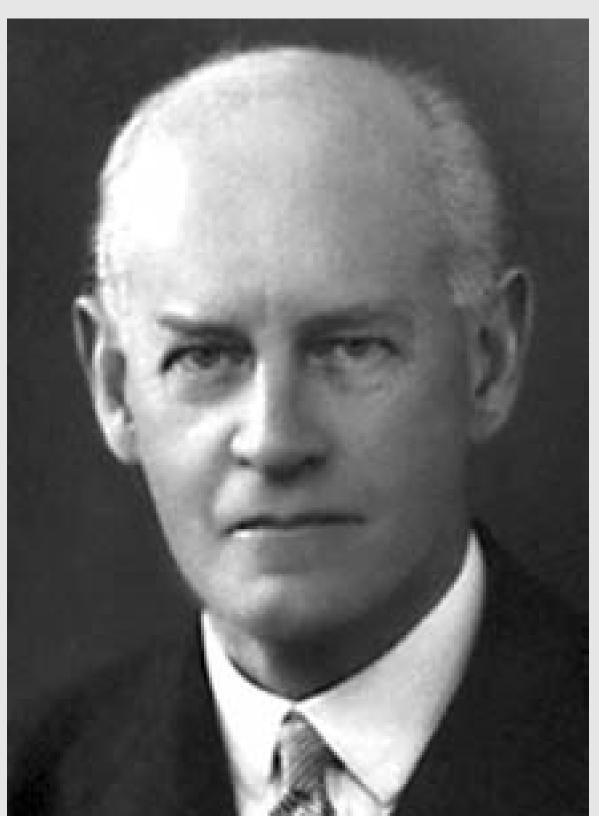
شخصيات لا تدافع عن وجودها الحقيقى

• مركز الهناجر للفنون يشارك بمسرحية «أحمر قانى» ضمن عروض ملتقى بيروت الدولى للرقص.

الأول والأخير

جون جولزورزى (1867-1933) كاتب مسرحى وروائى إنجليزى، بدأ الكتابة فى سن الثامنة والعشرين. كتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية، ومن أهم رواياته "القرد الأبيض" (1924) "الملعقة الفضية» 1926 «أغنية التم» 1928.

كان جولزورزى كاتبا مسرحيا ذا مهارة عالية، عالجت مسرحياته مظالم اجتماعية محددة مثل الأحكام القضائية المزدوجة التى تطبق على الطبقات الفقيرة والغنية، وظهر هذا الموضوع جليا فى مسرحية «الصندوق الفضى» 1906 والمواجهة بين الرأسماليين والعمال فى مسرحية «كفاح»1909 «عدالة»1910 أكثر مسرحياته شهرة والتى قادت إلى إصلاح السجون فى إنجلترا. كان رد فعل جولزورزى تجاه الحرب العالمية الأولى من خلال مسرحية «الغوغاء» 1914 ثم توالت مسرحياته فكانت مسرحية «الحلم الصغير، الهارب»1913 «شجرة التفاح» 1916«نوافذ، هزيمة، الشمس» توج جولزورزى فى نهاية حياته بحصوله على جائزة نوبل فى الأدب عام 1932.



تأليف : جون جولزورزى

ترجمة: عبد السلام إبراهيم

الشخصيات

كيث دارانت — محام

لارى دارانت — أخوه

واندا

المشهد الأول : مكتب كيث

المشهد الثانى : حجرة واندا

المشهد الثالث : حجرة واندا أيضا

ثلاثون ساعة بين المشهد الأول والمشهد الثانى.

شهران بين المشهد الثانى والمشهد الثالث.

• يمكن أن تتجسد الروابط والإحالات، المسارات ذات الطابع الأصلى التى يخترعها القارئ فى البناء نفسه لإجمالى العمل الفنى. مع وجود النص المتعدد الروابط تصبح كل عملية قراءة فعل كتابة.



المشهد الأول

الساعة السادسة فى مساء شهر نوفمبر فى مكتب كيث دارانت، عبارة عن حجرة كبيرة ذات ستائر داكنة يسقط الضوء من مصباح قراءة على سجاد تركى، وعلى كتب موضوعة بجانب كرسى وثير، وعلى أدوات قهوة ذهبية وزرقاء عميقة تضفى على المكان جو الراحة، أمام موقد خشبى يجلس كيث دارانت مرتديا معطفاً بنياً ناعماً قديماً وخفاً أحمر تركياً، وجهه عبوس أملس حليق الذقن والشعر الذى يميل لونه إلى اللون الرمادى ويختلط به المشيب. حاجباه داكنان متعرجان .

(يفتح الباب ذو الستائر الكائن فى الجزء المعتم للمكتب بهدوء حتى إنه لم يستيقظ . يدخل لارى دارانت . يقف ونصف جسده مختف خلف الستارة المتدلية أمام الباب . ذو جسد نحيل ، ووجه متعب طويل يبرز عظام الفكين ، يقف ساكنا يطلق تنهدات لاهثة . يتحرك كيث فى مقعده)

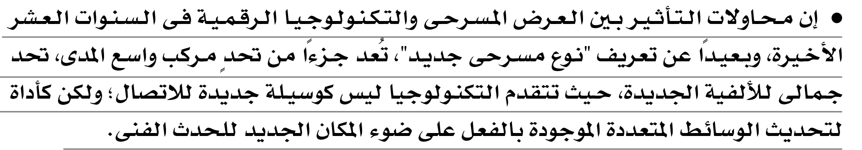
كيث :
من هناك ؟
لارى :
(**بصوت مختنق**) أنا .. لارى .
كيث :
(**نصف مستيقظ**) ادخل . كنت نائما (**لا يدير رأسة . ينظر بعينين نائمتين إلى الموقد**)
يمكن أن يسمع صوت أنفاس لارى.
(**يدير رأسة قليلا**) حسنا، لارى ، مابك ؟
يدخل لارى محتكا بالجدار، كما لو كان يلتمس دعمه بعيدا عن شعاع المصباح محملقا): هل أنت مريض ؟
(**يقف لارى ساكنا مرة أخرى ، ويطلق تنهيدة عميقة**).
كيث :
(**ينهض موليا ظهره للموقد يحملق فى أخيه**) مابك يارجل؟! (**فجأة كأنما تفجرت الوحشية فى أعصابه**) هل ارتكبت جريمة قتل جعلتك تقف هناك كالسمكة ؟
لارى :
(**بهمس**) نعم يا كيث .
كيث :
(**باشمئزاز قوى**) يا إلهى : الخمر مرة أخرى! (**بصوت يتبدل بخوف مفاجىء**) ماالذى أتى بك الى هنا ؟ لقد قلت لك... إذا لم تكن أخى...! تقدم حتى أراك بوضوح . ماذا دهاك يالارى ؟
(**يترك لارى دعم الجدار وهو يترنح ويغوص قى مقعد فى دائرة الضوء**)
لارى :
إنها الحقيقة .
(**يخطو كيث للأمام بسرعة ويحدق فى عينى أخيه من أعلا، باحثا عن أجوبة للتساؤلات المرعبة التى دارت فى خلده وكأنما يعرفه بالكاد**).
كيث :
(**بصوت خفيض غاضب ومرتبك**) ياإلهى ماهذا الهراء ؟ (**يذهب بسرعة للباب ويسحب الستارة ليتأكد من أنه مغلق ، ثم يعود إلى لارى الذى جثم أمام الموقد**) لارى، تقدم ! كن متعاونا ولا تكن مبالغا .ماذا تعنى حقا ؟
لارى :
(**بانفعال حاد**) إنها الحقيقة ! لقد قتلت رجلا .
كيث :
(**يستجمع قواه بفتور**) اهدأ!
يرفع لارى يديه ويعصرهما .
(**يسترد وعيه تماما**) لماذا تأتى إلى هنا وتقول لى ذلك ؟
لارى :
أقول لمن إذن يا كيث ؟ أتيت لأسأل ماذا أنا فاعل ..أسلم نفسى . أم ماذا ؟
كيث :
متى ... متى ... ماذا؟...
لارى :
ليلة أمس .
كيث :
ياإلهى .كيف ؟ أين ؟ من الأفضل أن تحكى لى من البداية .هنا . اشرب تلك القهوة ، نشط ذاكرتك .
(**يصب ويعطيه فنجانا من القهوة ، فيشربها لارى**).
لارى :
رأسى ! نعم ! إنها مثل هذه ، كيث .. توجد فتاة .
كيث :
امرأة ! دائما امرأة .معك ! حسنا ؟
لارى :
فتاة بولندية مات أبوها منذ أن كانت فى السادسة عشر وتركها وحيدة . يوجد هناك رجل غريب الأطوار يعيش فى نفس البيت ، تزوجها .. أو تظاهر بذلك . إنها جميلة بحق ياكيث . تركها وهى حامل، لكنها فقدت الجنين ، وعانت من الجوع . ثم تكفل بها صديق آخر وعاشت معه عامين ، حتى ظهر ذلك الحيوان مرة أخرى وأجبرها على العودة إليه . تعود أن يطعمها صنوف العذاب. تركها مرة أخرى ... قابلتها أنا، كانت تتعلق بقشة (**يتوقف عن الكلام يتحسس شفتيه . ينظر إلى كيث ، ويستمر فى الكلام بجرأة**) لم أقابل جميلة أو صادقة . أقسم، امرأة تبلغ الآن العشرين من عمرها فقط! عندما قابلتها ليلة أمس . عندما عرف هذا الشيطان أنها خرجت مرة أخرى . جاء من أجلى ... حيوان شرير مستأسد. انظر! (**يلمس إصابة داكنة على جبهته**) قبضت على حنجرتة القبيحة وعندما تركتها... (**يتوقف عن الكلام وتسقط يداه.**) .
كيث :
نعم ؟
لارى :
(**بصوت مختنق**) مات ياكيث . لم أكن أعرف مطلقا أنها كانت مرتبطة.. به لت ...لتساعدنى . (**يعصر يديه مرة أخرى**)
كيث :
(**بصوت جاف وحاد**) ماذا فعلت حينها ؟
لارى :
جلسنا ... جلسنا بالقرب منه وقتا طويلا .
كيث :
حسنا ؟
لارى :
ثم حملته على ظهرى إلى الشارع فى ركن بعيد تحت قنطرة .
كيث :
كم تبعد ؟
لارى:
حوالى خمسين ياردة .
كيث:
هل رآك أحد ما ؟
كيث:
لا
كيث :
وكم كانت الساعة ؟
لارى :
الثالثة صباحا .
كيث :
وماذا فعلت بعد ذلك ؟
لارى :
رجعت إليها .
كيث :
لماذا رجعت ؟
لارى :
لقد كانت وحيدة وخائفة ... وأنا كذلك يا كيث .
كيث:
أين تسكن ؟
لارى:
اثنان وأربعون ميدان بورو ، سوهو .
كيث :
وأين توجد تلك القنطرة .
لارى:
تقاطع ممر جلوف .
كيث :
يا إلهى ، ياللهول ، لقد قرأت الحادث فى جريدة هذا الصباح . كانوا يتحدثون عنها فى المحكمة (**يلتقط الجريدة المسائية من مقعده، ويتصفحها**) الحادث منشور هنا أيضا "تم العثور على جثة رجل هذا الصباح تحت قنطرة فى تقاطع جلوف وتبين من الفحص الظاهرى اشتباه فى علامات خنق نتيجة اشتباك عنيف . ومن الغريب أن الجثة قد تم السطو عليها" .ياإلهى (**يستدير فجأة**) هل قرأت تلك الصحيفة وحلمت بالحادث .هل تدرك ذلك يالارى ؟ حلمت بها .


للفنانة «فيسيلا فريد»

لارى :
(**بحزن**) ياليتنى كنت أحلم ياكيث!
(**يحرك كيث يديه مثلما يفعل أخوه تماما**)
كيث :
هل سرقت شيئا من الجثة ؟
لارى :
(**يسحب مظروفا من جيبه**) لقد سقط هذا المظروف بينما كنا نتصارع .
كيث :
(**ينتزع المظروف ويقرأه**) باتريك والن ...هل هذا اسمه ؟ فندق سايمون، شارع فارير ، لندن . (**ينحنى، يضعه فى النار**) لا ! ...هذا يجعلنى .. (**ينحنى ليلتقطه . ويلقيه على الأرض وفجأة يسحقه بقدمه**) ما الذى أتى بك إلى هنا لتخبرنى ؟ ألا تعرف أننى ... ذو حيثيه كبيرة فى مجال القضاء ؟
لارى :
(**ببساطة**) نعم .يجب أن تعرف ما دار هناك .لم أكن أقصد أن أقتله يا كيث . أحب الفتاة . أحب الفتاة . ماذا أفعل ؟
كيث :
الحب !
لارى :
(**باندفاع**) الحب ! ... هذا الحيوان القذر! مليون كائن يموتون كل يوم ، ولا يستحق أحد منهم الموت مثله . لكن الأحداث تمر الآن . (**يتحسس قلبه**) إنها ورطة كبيرة ياكيث ، ساعدنى إذا كنت تستطيع ياحكيم .ربما لم أكن طيبا لكننى لم أؤذ ذبابة من قبل (**يدفن وجهه فى راحتيه**) .
كيث :
اهدأ يالارى! دعنا نفكر .. تقول إنه لم يرك أحد ؟
لارى :
لقد كان مكانا مظلما فى ليلة حالكة السواد .
كيث :
متى تركت الفتاة المرة الثانية ؟
لارى :
حوالى السابعة .
كيث :
أين ذهبت ؟
لارى :
لغرفتى .
كيث :
فى شارع فتزروى ؟
لارى :
نعم .
كيث :
وماذا فعلت منذ ذلك الحين ؟
لارى :
جلست أفكر ..هناك .
كيث :
ولم تخرج ؟
لارى :
لا .
كيث :
ولم تر الفتاة ؟
(**يهز لارى رأسه**)
هل ستتخلى عنك ؟
لارى :
أبدا .
كيث :
هل أصيبت بهستريا ؟
لارى :
لا .
كيث :
من يعرف علاقتك بها ؟
لارى :
لا أحد .
كيث :
لا أحد ؟
لارى :
لا أعرف من الذى لايجب أن يعرف ياكيث .
كيث :
هل رآك أحد وأنت تدخل عندها ليلة أمس ، ومتى كانت أول مرة تزورها ؟
لارى :
لا .تعيش فى الطابق الأرضى .لدى مفاتيح .
كيث :
أعطهما لى.
(**يخرج لارى مفتاحين من جيبه ويعطيهما لأخيه**).
لارى :
(**ينهض**) لن أستطيع التخلى عنها !

• مسرحية «ظل الحمار» لدورينمات وترجمة د. يسرى خميس يتم تقديمها هذا الموسم بفرقتى الإسكندرية والفيوم ضمن خطة عروض فرق الأقاليم.




● إن محاولات التأثير بين العرض المسرحى والتكنولوجيا الرقمية فى السنوات العشر الأخيرة، وبعيداً عن تعريف "نوع مسرحى جديد"، تُعد جزءاً من تحدٍ مركب واسع المدى، تحد جمالى للألفية الجديدة، حيث تتقدم التكنولوجيا ليس كوسيلة جديدة للاتصال؛ ولكن كأداة لتحديث الوسائط المتعددة الموجودة بالفعل على ضوء المكان الجديد للحدث الفنى.

كيث :
ماذا . فتاة مثل تلك ؟
لارى :
(باندفاع) نعم ، فتاة مثل تلك .
كيث :
(يحرك يده ليخمد المشاعر المتأججة) ما الأشياء الأخرى التى تربطك بها ؟
لارى :
لاشيء .
كيث :
فى حجرتك ؟
(يهز لارى رأسه).
كيث :
صور ؟ خطابات ؟
لارى :
لا
كيث :
متأكد ؟
لارى :
لاشيء .
كيث :
لم يرك أحد وأنت تعود إليها ؟
(يهز لارى رأسه)
ولم تغادرالحجرة فى الصباح ؟ لايمكن أن تكون متأكدا .
لارى :
أنا بالفعل متأكد .
كيث :
أنت محظوظ . اجلس يارجل .يجب أن أفكر .
(يعود إلى النار ويسند مرفقيه على رف الموقد ورأسه على يديه .يجلس لارى مرة أخرى بإذعان).
كيث :
إنها أشياء بعيدة الاحتمال . إنها أشياء شديدة البشاعة .
لارى :
(متنهدا) نعم .
كيث :
هذا المدعو والن ...كان أول ظهور له بعد غياب ؟
لارى :
نعم .
كيث :
كيف اكتشف مكانها ؟
لارى :
لا أعرف .
كيث :
(بقسوة) إلى أى مدى كنت مخمورا ؟
لارى :
لم أكن مخمورا .
كيث :
كم زجاجة شربتها عندئذ ؟
لارى :
زجاجة كلاريت صغيرة ..لاشيء!
كيث :
قلت إنك لم تقصد قتله .
لارى :
الله يعلم .
كيث :
أجابة وافية .
لارى :
لقد ضربنى **(يشبك أصابع يديه)** لم أعرف أننى قوى جدا .
كيث :
كانت متمسكة به ، أنت تقول ؟ ...هذا شيء قبيح .
لارى :
كانت خائفة علىّ.
كيث :
هل تعنى أنها ... تحبك ؟
لارى :
(ببساطة) نعم ياكيث .
كيث :
(بقسوة) هل امرأة مثل تلك يمكن أن تحب ؟
لارى :
(يتنهد) ياإلهى ، يالك من شيطان متحجر ! أليس كذلك ؟
كيث :
(بجفاف) أنا أحاول الوصول للحقيقة . إذا كنت محتاجا لمساعدتى يجب أن أعرف كل شيء . ما الذى جعلك تعتقد أنها مولعة بك .
لارى :
(بضحكة عالية) أوه ، أيها المحامى ! ألم تضمك امرأة بين ذراعيها من قبل ؟
كيث:
أنا أتحدث عن الحب .
لارى :

قبل القيامة بلحظات للفنان «أحمد مصطفى»

(بعنف) وأنا كذلك . أؤكد لك أنها مخلصة . هل وجدت كلبا ضالا من قبل ؟ حسنا ، هى تحبنى حب الكلب الضال . وأبادلها نفس المشاعر ! لقد وجد كل منا ضالته فى الآخر . لم أشعر بأى أحاسيس تجاه امرأة أخرى كما أشعر بها هى .كانت المنقذ الوحيد .
كيث :
(يهز كتفيه) ما الذى جعلك تختار تلك القنطرة ؟
لارى:
كانت أول مكان مظلم .
كيث:
هل كان ظاهرا على وجهه أنه مات مخنوقا ؟
لارى :
لا أعرف .
كيث :
هل كان ...
(يلوى لارى رأسه).
مشوها جدا ؟
لارى :
نعم .
كيث:
هل لاحظت أن ملابسه كانت عليها علامات ؟
لارى:
لا.
كيث :
لماذا لم تلحظ ؟
لارى :
(بانفعال) أنا لست صلدا مثلك ، لماذا لم ألحظ ؟ لو كنت أنت مرتكبها !...
كيث :
(يقبض على يديه) تقول إنه كان مشوها . هل يمكن أن يتعرف عليه أحد ؟
لارى :
(بضجر) لا أعرف .
كيث :
عندما كانت تعيش معه المرة الأخيرة ..أين كان مكانهما ؟
لارى :
أعتقد فى بمليكو .
كيث :
ليس فى سوهو ؟
(يهز لارى رأسه)
ومتى انتقلت إلى سوهو ؟
لارى :
منذ ما يقرب من عام .
كيث :
وهى تعيش هكذا ؟
لارى :
حتى قابلتنى .
كيث :
حتى .. قابلتك ؟ وأنت تعتقد؟.
لارى:
(ينظر إلى أعلا) كيث !
كيث :
(يرفع يده مرة أخرى) دائما فى نفس الغرفة ؟



• إن فعل قارئ نص متشعب الروابط يحتوى على جرعة من ذلك الذى نطلق عليه تقليديا "إبداعًا". كل مرة يتصفح فيها القارئ النصوص على شبكة الإنترنت يبنى مساره الخاص ويؤسس علاقاته، ويحدد نوعًا من الرحلات الفردية، وبالتالى يؤسس نوعًا من الدياليكتية بين الواقع الذاتى والقراءة.

لارى :
(**تخور قواه**) نعم .
كيث :
ماذا كانت مهنته ؟ قواد محترف ؟
(**يومىء لارى برأسه**)
أعتقد أنه يقضى معظم وقته خارج البيت .
لارى :
أعتقد ذلك .
كيث :
هل هو مسجل خطر ؟
لارى :
لم أسمع بذلك .
(**يستدير كيث ويزرع المكان جيئة وذهابا ، ثم ينحنى عند مقعد لارى ويستطرد**) .
كيث :
اسمع يا لارى ، الآن عندما تغادر من هنا ، اذهب على الفور إلى البيت ، وابق هناك حتى أسمح لك بالخروج مرة أخرى .أتعدنى .
لارى :
أعدك بذلك .
كيث:
هل يعتبر وعدك ذو قيمة ؟
لارى :
(**باندفاع كعادته**) غير مستقر كالماء ليس أكثر .
كيث :
تماما ، لكن إذا أردت أن أساعدك ، يجب أن تمتثل لأوامرى . أحتاج إلى وقت لأستجلى الأمر . هل معك نقود ؟
لارى :
قليلاً جدا .
كيث :
(**بتجهم**) ربع جنيه فى اليوم ، وربما لن تنفقه . وإذا أردت الخروج فلا مانع . أستطيع أن أدبر لك النقود .
لارى :
(**بتواضع**) أنت طيب جدا يا كيث ، كما كنت دائما معى ..ولا أعرف سببا لذلك .
كيث :
(**بسخرية**) إنها ميزة أخ ، كما يحدث ، فأضع اعتبارا لنفسى ولعائلتنا . لا يمكن أن تورط نفسك فى جريمة قتل دون أن تجلب العار . ياإلهى ! أعتقد أنك تدرك ذلك . لقد أصبحت متسترا عليك بعد أن ...محامى الملك ، أقسمت أن أكون فى خدمة القانون ، إنه أنا من سيترافع فى قضايا مثل قضيتك ، يا إلهى ! لارى لقد ورطت نفسك !
لارى : (**يخرج علبة صغيرة**) من الأفضل أن أنهى الأمر بهذه .
كيث :
يا أحمق . أعطنى هذه العلبة .
لارى :
(**بابتسامة غريبة**) لا (**يمسك قرصا بسبابته وإبهامه**) سحر أبيض يا كيث ! واحدة فقط ..وستتكفل بما يتمنونه لك، ولن تشعر بها، عض أصابعك حتى تتألم إنها الملاذ الوحيد . هل تريد واحدة ؟
كيث :
اقترب يا لارى . أعطها لى .
لارى :
(**يعيد العلبة إلى مكانها**) ليس تماما ! أنت لم تقتل رجلا . أترى (**يطلق ضحكة عالية**) هل تتذكر عندما تصارعنا ونحن طفلان وثبتنى فى الحجرة الكبيرة ؟ كنت محظوظا وقتها كما كنت محظوظا فى نابولى ، عندما كنت على وشك أن أقتل سائقا لأنه ضرب حصانا مسكينا . لكن الآن ...ياإلهى ! (**يخفى وجهه**)
(**تأثر كيث ، وتقدم نحوه وربت بيده على كتفه**) .
كيث :
افعل ما أمرتك به يالارى : أيها الشجاع !
ينظر لارى إليه.
لارى :
حسنا ياكيث سأحاول .
كيث :
لاتخرج ، لاتشرب ، لاتتحدث . تكيف مع هذا الوضع .
لارى :
(**يتحرك تجاه الباب**) لاتتأخر طويلا فى تقديم المساعدة يا كيث .
كيث :
لا .لا . الشجاعة .
(**يصل لارى للباب . ويستدير ليقول شيئا .. ولم يجد كلاما وينصرف. موجها كلامه للنار**) الشجاعة ياإلهى ! كم أحتاج إليها .

ستار

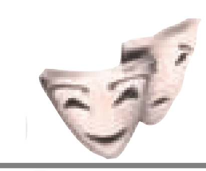
المشهد الثانى

بعد الحادية عشرة فى الليلة التالية فى غرفة واندا فى الطابق الأرضى فى سوهو . ضوء باهت ينبثق من مصباح كهربائى منخفض فتكثر الظلال فيشيع جو معتم فى بعض أركان الغرفة . نار تحتضر فى موقد على اليسار. نافذة ذات ستائر فى منتصف الجدار الخلفى . يوجد باب على اليمين . الأثاث عادى مكسو بنسيج البلش لكنه رث . أريكة بدون مساند موضوعة بميل بين الشباك والموقد عليها تجلس واندا وتضع ركبتيها تحتها ، تحملق فى الجمرات ، ترتدى ملابس النوم وفوقهما الروب ، قدماها غائرتان فى الخف . يداها متقاطعتان وضاغطتان على صدرها . تحملق وتسترق السمع ، عيناها تلتمعان ، ذات وجه مرمرى شاحب و شعرها البنى الفاتح المقصوص بدقة يلتف حول رقبتها العارية ، عيناها سوداوان واللون الوردى الباهت لشفتيها كأنهما يحددان معالم قناع أبيض.



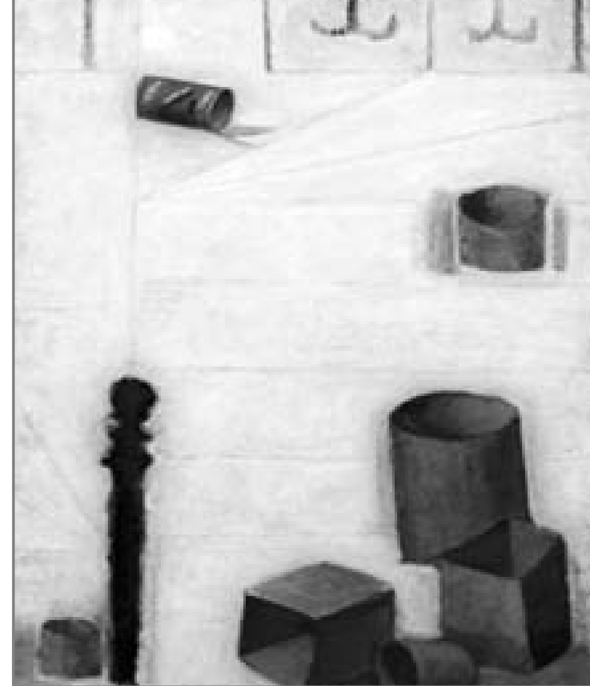

للفنان فؤاد كامل

وقع أقدام كأنها خطوات منتظمة لشرطى يمر على الرصيف فى الخارج ثم تختفى . تنهض وتتسحب إلى النافذة تشد الستارة جانبا فيظهر وجه الليل . تفتح الستارة أكثر حتى تظهر شجرة عارية مثل الشبح فى الأفق المفتوح للميدان الصغير على الجانب البعيد من الطريق ، يسمع وقع الأقدام أكثر وأكثر . تغلق واندا الستائر وتعود أدراجها . انتظمت الخطوات ثم ما لبثت أن اختفت . ابتعدت ونظرت تحتها بين الباب والأريكة كما لو كانت ترى شيئا هناك . ترتعد وتغطى عينيها . تعود إلى الأريكة وتنظر تحتها مرة أخرى . تنظر إلى الجمرات . روعها صوت الباب الخارجى وهو يفتح . تثب وتجرى لتدير مفتاح الإنارة القريب من الباب . تظهر واقفة من خلال وميض الموقد بجانب ستائر النافذة الداكنة تسترق السمع . هناك صوت طرق خفيف على بابها تقف فزعة وتحبس أنفاسها . يتكرر الطرق . يسمع صوت المفتاح فى قفل الباب . يهرب الخوف منها ، يفتح الباب ويدخل رجل يرتدى معطفاً ذا فرو داكن .
واندا :
(بصوت محتبس الأنفاس لكنه انفرج قليلا، وبلهجة أجنبية) أوه ، أنت يا لارى ! لماذا تطرق على الباب ؟ لقد خفت ، ادخل ! (**تجرى بسرعة وتطوقه بذراعيها .. تتراجع فى فزع وتهمس بدهشة !**) أوه ! من أنت ؟
كيث :
(**بصوت ناعم**) صديق لارى ، لا تخافى.
تراجعت مرة أخرى إلى النافذة، وعندما يجد مفتاح الإنارة وينير المصباح يراها واقفة هناك ترفع روبها الداكن حتى رقبتها لذلك يبدو وجهها غريبا كأنما اقتلع من جسدها .
(**بلطف**)، لا داعى للخوف . لم آت لألحق بك أذى.. على العكس (**يمسك المفاتيح**) لم يكن لارى ليعطينى تلك إذا لم يكن يثق بى أليس كذلك ؟
لا تتحرك واندا ، تحملق مثل روح خرجت من الجسد (بعد أن ينظر حوله): أنا آسف لأننى أخفتك .
واندا :
(**بهمس**) من فضلك من أنت ؟
كيث :
أخو لارى .
(**بتنهيدة ممزوجة بالاطمئنان تنسحب واندا للأريكة وتغوص فيها ، يذهب كيث وراءها**).
لقد أخبرنى بالحادث .
واندا :
(**تشبك يديها حول ركبتيها**) نعم ؟
كيث :
جريمة مروعة !
واندا :
نعم ! أوه ، نعم ! فظيعة .... إنها فظيعة ؟
كيث :
(**ينظر حوله مرة أخرى**) فى هذه الغرفة ؟
واندا :
بالضبط فى المكان الذى تقف فيه . أراه الآن يسقط قتيلا .
كيث :
(**متأثرا بيأسها الذى يظهر فى صوتها**)، أنت ... تبدين صغيرة جدا، ما اسمك ؟
واندا :
واندا
كيث :
هل أنت مغرمة بلارى .
واندا :
أضحى بنفسى من أجله ! (**لحظة سكوت**)
كيث :
أنا ، أتيت لأعرف ما الذى يمكن أن تفعليه كى تنقذيه .
واندا :
(**بحزن**) أنت لن تخدعنى .. أنت أخوه بحق ؟
كيث :
أقسم بذلك .
واندا :
(**تشبك يديها**) ، لو أستطيع أن أنقذه ! ألا تجلس ؟
كيث :
(**يسحب كرسياً ويجلس**) هذا الرجل، زوجك قبل أن يأتى ليلة أمس الأول.. منذ متى وأنت متزوجة منه ؟
واندا :
ثمانية عشر شهرا .
كيث :
هل يعرف أحد ما أنك زوجته ؟
واندا :
لا ، أتيت إلى هنا كى أعيش حياة بائسة . لا أحد يعرفنى ، أنا وحيدة تماما .
كيث :



● إن تفوق النزعة الاستعراضية، فى المساواة التنافسية، فى الإنتاج وليس فى مجرد الحصول على المعرفة، يعتمد على ذلك "الخيال"، والذى يسمح سواء بتنفيذ حركة جديدة أم تغيير قواعد اللعبة.

هل عرفوا من هو .. هل سمعتى شيئا ؟
واندا :
لا ، لم أجرؤ على الخروج .
كيث :
حسنا ، لقد عرفوا ، وبالطبع سيبحثون عن أى شخص له علاقة به .
واندا :
لم يكن له رغبة فى أن يعرف الناس أننى متزوجة منه ، لا أعرف إذا كنت .... حقيقة .. ذهبنا إلى مكتب وسجلنا اسمينا ، لكنه كان شريرا أعتقد أنه عرف الكثيرات .. مثلى .
كيث :
هل رآه أخى من قبل ؟
واندا :
لا ! ذاك الرجل أراد النيل منه أولا .
كيث :
نعم ، رأيت الجرح . هل لديك خادم ؟
واندا :
لا ، تأتى سيدة فى التاسعة صباحا وتمكث ساعة .
كيث :
هل تعرف لارى ؟
واندا :
لا ، كان يغادر قبل أن تأتى .
كيث :
أصدقاء ... معارف ؟
واندا :
لا ، أنا وحيدة تمااا ما .. منذ أن عرفت أخاك لم أر شخصا .
كيث :
(بحدة) هل أنت متأكدة ؟
واندا :
أوه ، نعم ، أنا أحبه ، لا يأتى أحد غيره منذ فترة طويلة .
كيث :
منذ متى ؟
واندا :
خمسة شهور .
كيث :
إذن أنت لم تخرجى منذ .... ؟
(تهز واندا رأسها)
وماذا كنت تفعلين ؟
واندا :
(ببساطة) أبكى **(تضغط بيديها على صدرها)** لقد عرض نفسه للخطر بسببى . أنا خائفة عليه .
كيث :
(يختبر عواطفها) انظرى إلى .
(تنظر إليه)
إذا حدث الأسوأ ، وعرفت علاقة الرجل بك . هل أنت على ثقة بأنك لن تتخلى عن لارى .
واندا :
(تنهض وتشير إلى النار) انظر لقد أحرقت كل هداياه حتى صوره والآن لم يتبق شىء يخصه عندى .
كيث :
(ينهض أيضا) حسنا سؤال آخر هل أنت مسجلة عند الشرطة ... بسبب .. حياتك ؟
(تنظر إليه بتفحص ، وتهز رأسها)
هل تعرفين أين يعيش لارى ؟
واندا :
نعم
كيث :
لا تذهبى إلى هناك ، ولا يجب أن يأتى هو إليك .
(تحنى رأسها ، ثم فجأة تقترب منه) .
واندا :
من فضلك لا تبعده عنى سأكون حريصة . لن أفعل أى شئ يؤذيه. لكن إذا غاب عنى سأموت .. من فضلك لا تبعده عنى.
(تمسك يده وتضغط عليها بيديها بأسى).
كيث :
اتركى يدى ، سأفعل كل ما أستطيع أن أفعله .
واندا :
(تنظر إلى وجهه) لكنك ستكون رحيما ؟
(فجأة تنحنى وتقبل يده . يسحب كيث يده بعيدا وتتراجع قليلا بتذلل . تنظر إليه ثانية فجأة تقف منتصبة، تسترق السمع بهمس): اسمع ! شخص ما ... هناك !
تندفع بجانبه وتطفئ المصباح . يوجد طرق على الباب . يقفان الآن متجاورين بين الباب والنافذة) .
(بهمس) من الطارق ؟
كيث :
(يلتقط أنفاسه) أخبرتنى أنه لا يأتى أحد إلا لارى .
واندا :
نعم ، ومعك مفاتيحه، أوه ! إذا كان لارى ! سأفتح الباب على الفور ! يتقهقر كيث إلى الجدار ، تذهب واندا إلى الباب.
(تفتح الباب قليلا) نعم ؟ من ؟
خط ضوئى رفيع يخرج من كشاف يسلط على الجدار. صوت الشرطى يقول : حسنا يا آنسة بابك الخارجى مفتوح ، يجب أن تغلقيه بعد أن يحل الظلام . مفهوم .
واندا :
شكرا يا سيدى .
(بعد سماع تراجع صوت الأقدام ، وإغلاق الباب الخارجى تغلق واندا الباب)
شرطى !
كيث :
(يتحرك بعيدا عن الجدار) اللعنة ! لقد نسيت الباب . **(فجأة يضىء المصباح)** ، أخبرتنى أنهم لا يعرفونك .
واندا :
(تتنهد) لا أعتقد أنهم يعرفوننى يا سيدى . لقد مر وقت طويل دون أن أخرج لشوارع المدينة منذ أن عرفت لارى .
(ينظر كيث إليها لبرهة، ثم يعبر إلى الموقد . يقف هناك لحظة ، ينظر إلى النار ، ثم يستدير تجاه الفتاة التى تراجعت إلى الأريكة) .
كيث :
(مترددا) بعد أن أصبحت حياتك على شفا خطر، من يصدق ... ؟ انظرى ! لقد انجرفتما معا وسوف تفترقان ، تعرفين أنه من الأفضل له أن ترحلى وتبدئى حياة نظيفة .
واندا:
(تصدر صوت أنين خفيض) أوه ، يا سيدى . لم يكن من حقى أن أحب بسبب أننى كنت سيئة؟ كان عندى ستة عشر عاما عندما أفسدنى ذلك الرجل إذا عرفت ..
كيث :
أفكر فى لارى معك ، الخطر الذى يلاحقه سيكون أعظم ، هناك فرصة كبيرة وأخاف أن تضيعيها ولهذا بضعة شهور فقط بعد أن ... حسنا .... مفهوم !
واندا:
(تقف عند الأريكة وتلمس عينيها بيديها) ، أوه ياسيدى ! انظر هذا حقيقى ، هو حياتى . لاتبعده عنى .
كيث :
(يتحرك بقلق) يجب أن تعرفى من هو لارى . لن يمكث معك .
واندا :
(ببساطة) سيمكث يا سيدى .
كيث :
(يتحفز) إنه آخر رجل فى العالم يرتبط بأى شىء ! لكنه من أجل نزوة سيخاطر بحياته وبسمعة عائلته . أنا أعرفه .
واندا :
لا ، لا ، أنت لا تعرفه ، أنا فقط أعرفه .
كيث :
الآن ، الآن ! فى أى لحظة يمكن أن يكتشفوا علاقتكما بذلك الرجل طالما استمر لارى معك سيكون ذا صلة وثيقة بهذه الجريمة ألا تفهمين ؟
واندا:
(تقترب منه) لكنه يحبنى . أوه ، يا سيدى ! يحبنى !
كيث :
لقد أحب لارى دستة من النساء .
واندا :
نعم ، لكن ... **(يرتجف وجهها)**
كيث :
(بفظاظة) لا تبك ! إذا أعطيتك نقوداً ! هل تختفين من أجله ؟
واندا :
(بأنين) سأكون فى الماء إذن . فلن يكون هناك رجال قساة.


للفنان زكريا الزينى

كيث :
آه ! أولا لارى، ثم أنت ! افهمى من الأفضل لكليكما بضعة شهور وستنسيان أنكما تلاقيتما .
واندا :
(تنظر إلى أعلا بتجهم) سأذهب إذا قال لارى ذلك . لكن لن أعيش ، لا **(ببساطة)** لا أستطيع يا سيدى . **(يتحرك كيث صامتا)**
لا أستطيع أن أعيش بدون لارى ماذا تبقى لفتاة مثلى .. عندما تحب مرة فى حياتها ؟ إنها النهاية .
كيث :
لا أريد أن ترجعى لحياتك السابقة .
واندا :
لا ، أنت لا تهتم بما سأفعل . لماذا تهتم ؟ أؤكد لك أننى سأذهب إذا قرر لارى ذلك .
كيث :
هذا ليس كافيا . أنت تعرفين ذلك . يجب أن يكون قرارك بعيدا عنه لن يتخلى عن حاضره من أجل مستقبله إذا كنت مغرمة به كما تقولين فلتساعدينى فى إنقاذه .
واندا :
(تبطئ التنفس) نعم ! أوه ، نعم ! لكن لا تبعده عنى طويلا أرجوك !
(تهبط على الأرض وتحضن ركبتيه)
كيث :
حسنا ، حسنا ! انهضى.
يوجد نقر على زجاج النافذة
اسمعى!
(صفير خافت مميز)
واندا : **(تثب)**
لارى ! أوه ، شكرا يا إلهى!
(تجرى إلى الباب ، تفتحه ، وتذهب لتعود به . يقف كيث منتظرا مواجها الباب المفتوح) .
(يدخل لارى وتدخل خلفه واندا مباشرة)
لارى :
كيث!
كيث :
(بتجهم) هذا كثير على وعدك بعدم الخروج !
لارى :
كنت أنتظرك طوال اليوم ، فلم أحتمل ذلك طويلا.
كيث :
حقا !
لارى :
حسنا! ما هو الحكم فى هذه الجريمة يا أخى ؟ سجن مدى الحياة ثم غرامة أربعين جنيها ؟
كيث :
إذن يمكنك أن تمزح ؟
لارى :
إنه شىء ضرورى .
كيث :
هناك مركب تغادر للأرجنتين بعد غد يجب أن تستقلها .
لارى :
(يضع ذراعيه حول واندا التى تقف بلا حراك وعيناها تنظران إليه)
معا يا كيث.
كيث :
لا يمكن أن تسافرا معا سوف أرسلها فى المركب التالية .
لارى :
أتقسم ؟
كيث :
نعم ، أنت محظوظ لأنهم يضعون أيديهم على خيط آخر.
لارى :
ماذا ؟
كيث :
هل عرفت ما حدث ؟
لارى :
لم أعرف شيئا لأننى لم أقرأ أى صحيفة.
كيث :
لقد ألقوا القبض على المتشرد الذى سطا على الجثة ، لأنه رهن خاتما على شكل ثعبان ، وتعرفوا على هذا الذى يسمى والن به كنت هناك وعرفت ما اتهموه به.
لارى :
اتهموه بجريمة قتل ؟
كيث :
هو فى خطر ، فى البداية يلقون القبض دائما على الشخص الخطأ لن أتركه حتى يبقى فريسة هكذا . على أى حال من الأفضل أن يسجن بدلا من أن ينام تحت الأنفاق فى هذا الطقس.
لارى :
ما شكله يا كيث ؟
كيث :
هو غلام ضئيل الحجم، لونه أصفر ، رث .. أعرج ، غير حليق كخيال الحقل، إنهم أغبياء حتى يظنوا أن لديه قوة ما.
لارى :
يا له من ! **(بصوت ممزوج بالخوف)** رأيته .. بعد أن تركتك ليلة أمس.

● الناقد المسرحى د. سيد خطاب يشارك حالياً فى لجنة تحكيم مهرجان المسرح الطلابى بجامعة المنوفية.

• إن المعرفة النموذجية للوسائط المتعددة الرقمية تستثمر الفروق والحدود، مقترحة شكلاً تمثيلياً يقترب من الخصائص التليفزيونية، والسينمائية والمسرحية وهذا ما يحدث أيضاً للمسرح، وفى الوقت نفسه للسينما والتليفزيون.

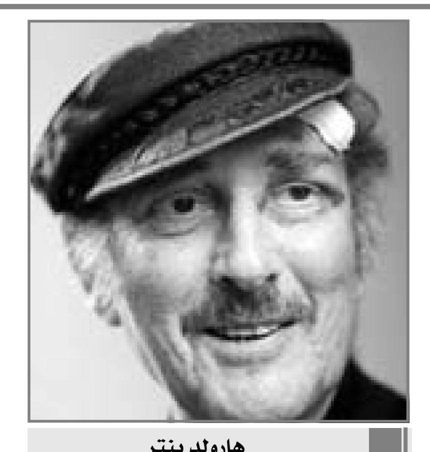


كيث :
أنت ؟ أين ؟
لارى :
عند النفق .
كيث :
رجعت إلى هناك .
لارى :
الجريمة تجذب فاعلها يا كيث .
كيث :
إنك لمجنون.
لارى :
تحدثت إليه وقال " شكرا على الثرثرة التى لا تقايضها بالمال عندما تكون فى القاع " رجل ضئيل مثل حيوان أشعث.
(**يضحك وتضغط الفتاة المزعورة نفسها فى جسده**) لكنه برئ
كيث :
لن يسجن ، أؤكد لك فهو لم يكن قادرا على الشجار. ليس لديه قدرة قطة صغيرة، الآن يا لارى! سآخذك إلى الميناء غدا . ها هى النقود (**يخرج رزمة من النقود ويضعها على الأريكة**) يمكنكما أن تبدءا حياة جديدة بها معا فى الشمس.
لارى :
(**بهمس**) فى الشمس! " كأس من الخمر وأنت " (**فجأة**) كيف أحتمل ذلك يا كيث ؟ يجب أن أعرف كيف تجرى التحقيقات مع ذاك الشيطان البائس.
كيث :
هراء! أخرج كل هذا من رأسك! لا يوجد دليل كاف.
لارى :
لا يوجد ؟
كيث :
لا ، لديك فرصة فاقتنصها .
لارى:
(**بابتسامة غريبة ... للفتاة**)، هل نفعل ذلك يا واندا ؟
واندا :
أوه ، لارى!
لارى :
(**يمسك النقود من على الأريكة**) خذهما يا كيث.
كيث :
يالك من ! أقول لك لن يدينه المحلفون وإذا أدانوه لن يشنقه قاض . الكائن الخرافى الذى يسطو على جثة يجب أن يكون فى السجن فهو يستحقه أكثر منك.
لارى :
لن أسافر يا كيث ، يجب أن أستوضح الأمر.
كيث :
لا تكن غبيا.
لارى :
ما زال ضميرى مستيقظا ! إذا هربت قبل أن أعرف فلن أفعل شيئا .. ولن أبقى فى سلام. خذهما يا كيث وإلا سأضعهما فى النار.
كيث :
(**يستعيد النقود بمرارة**) من المفترض أن أسألك ألا تكون غافلا كلية عن اسمنا ، وألا تغفل شرفك ؟
لارى : (**ينكس رأسه**) أنا آسف جدا يا كيث. آسف جدا يا أخى الكبير.
كيث :
(**بتجهم**) أنت تدين لى بذلك .. لاسمنا.. لأمنا الراحلة ... على ألا تفعل شيئا حتى نعرف ما سوف يحدث.
لارى :
أعرف ، لن أفعل شيئا دون موافقتك يا كيث.
كيث :
(**يرفع قبعته**) هل أستطيع أن أثق بك ؟ (**يحملق بحدة فى أخيه**)
لارى :
يمكنك أن تثق بى.
كيث :
وعد ؟
لارى :
أقسم بذلك.
كيث :
تذكر، لا شيء ، طابت ليلتك!
لارى :
طابت ليلتك.
يخرج كيث ، يجلس لارى على الأريكة ينظر إلى النار، تنسل الفتاة وتدفن ذراعيها فى جسده.
لارى :
رجل برىء !
واندا :
أوه ، لارى! وأنت كذلك. ماذا كنا نريد .. لنقتل ذلك الرجل ؟
لا شىء ! أوه ! قبلنى!
(**يدير وجهه ، تقبل شفتيه**)
لقد عانيت من عدم رؤيتك .لا تتركنى ثانية .. لا تتركنى! ابق هنا. أليس شيئا رائعا أن نظل سويا ؟ ... أوه ! لارى المسكين! كم تبدو متعبا! ابق معى. أخاف من الوحدة ، وأخاف أن يأخذوك منى.
لارى :
أيتها الطفلة المسكينة.
واندا:
لا، لا ، لا تكن سلبيا!
لارى :
أنت ترتجفين.
واندا :
سأشعل النار ، أحبنى يا لارى! أريد أن أنسى.
لارى :
أصغر المخلوقات على وجه الأرض، مسكينة محددة الإقامة بسببى! حيوان برى ضئيل مسجون . هناك يخطو للأمام وللخلف .. فى سجنه .. ألا تتخيلينه ؟ يبحث عن جدار ليحفر طريقه ... ياله من فأر رمادى صغير (**ينهض ويتجول فى الحجرة**)
واندا :
لا ، لا ! لا أحتمل ذلك ! لا ترعبنى أكثر من ذلك !
(**يعود ويأخذها بين ذراعيه.**)
لارى :
هناك ، هناك (**يقبل عينيها المغمضتين**)
واندا :
(**بدون حركة**) إذا استطعت أن تنام قليلا ... ألن يكون شيئا لطيفا ؟
لارى : ننام ؟
واندا :
(**تنهض**) عدنى أن تبقى معى .. أن تبقى معى يا لارى سأطهو لك الطعام ، سأوفر لك الراحة. سيجدونه بريئا ثم .. أوه ، لارى ! فى الشمس .. بعيدا ... بعيدا عن هذا البلد المرعب. كم سيكون جميلا! (**تحاول أن تجذبه لينظر إليها**) لارى!
لارى :
(**بحركة ليحرر نفسه**) إلى حافة العالم و .. أبعد من ذلك!
واندا :
لا،لا! لا، لا أنت لا تتمنى لى الموت يا لارى ؟ سأموت إذا تركتنى دعنا ننعم بالسعادة ! أحبنى !
لارى :
(**بضحكة**) آه ! لنكون سعيدين ونزيح صورته من ذهنينا فمن يهتم ؟ يدفع الملايين ثمنا لأشياء لم يكن لهم ذنب فيها. لنكون قويين مثل كيث. لا ! لن أتركك يا واندا. دعينا ننسى كل شىء عدا أنفسنا (**فجأة**) يزرع الغرفة جيئة وذهابا !
واندا :
(**تئن**) لا ، لا ! انظر ! سأصلى من أجلنا !
(**تركع على ركبتيها وتضم راحتيها تصلى .. تتحرك شفتاها. يقف لارى بلا حراك وذراعاه متقاطعان ، وعلى وجهه تمتزج الشفقة والسخرية ، الحب واليأس).**
لارى:
(**بهمس**) صلى من أجلنا ، صلى من أجلنا !
(**فجأة تبسط الفتاة ذراعيها وترتسم على وجهها نظرة مليئة بالنشوة !) ماذا ؟**
واندا :
سنكون سعيدين قريبا.
لارى :
(**ينحنى قليلا**) طفلتى المسكينة ! إذا متنا يا واندا فلنمت معا ، فسينعم كل منا بالدفء فى الظلام.
واندا :
(**ترفع يديها إلى وجهه**) نعم ! أوه ، نعم ! إذا أتاك الموت فلن ... لن أحيا !

ستار

النيل» للفنان جمال شفيق بدوى»

• مسرح الحكواتى بفلسطين يطير هذا الشهر إلى تونس لتقديم عرض جديد بمسرح التياترو.


هارولد بنتر

فى خطبة ألقاها هارولد بنتر فى المهرجان الدولى للمسرح الطليعى فى بريستول عام 1962

أنا أكتب المسرحيات وعندما أفرغ منها ينتهى الأمر !

أنا لست منظرا ، كما أننى لست معلقا رسميا - يعتمد عليه- على المشهد المسرحى أو المشهد الاجتماعى أو أى مشهد . أنا أكتب المسرحيات وعندما أفرغ منها ينتهى الأمر. هذا هو مجمل الحديث ، لذلك أتحدث وفى داخلى نفور ، مدركا أن هناك على الأقل أربعة وعشرين وجها لأى تعليق واحد . يشتمل على أين تقف الآن أو ما الطقس الذى تفضله .

كتبت مسرحيتين طويلتين قدمتا فى لندن . الأولى استمر عرضها أسبوعا أما الثانية استمر عرضها عاما . بالطبع هناك تباين بين المسرحيتين . فى مسرحية "حفل عيد الميلاد" وظفت عددا محددا من القاطعات فى النص بين العبارات . فى مسرحية "الوكيل" لم أستخدم القاطعات وإنما استبدلتها بالنقط ، وبالتالى بدلا من أن تقول: انظر- من -أنا- ،-،-،- سيقرأ النص كالتالى : انظر... من...أنا......... لذلك من الممكن أن تقلل من تلك النقط التى هى أكثر شيوعا من القاطعات ولذلك السبب استمر عرض مسرحية "الوكيل" أطول من مسرحية "حفل عيدالميلاد" . فى الواقع فى كلتا الحالتين لن تسمع النقاط أو القاطعات فى العرض . بالإضافة إلى ذلك لايمكنك أن تخدع النقاد طويلا فهم يكتشفون النقطة من القاطعة من مسافة ميل حتى دون أن يسمعوهما .

لقد استغرقت وقتا كى أتقبل فكرة أن الاستجابة النقدية والجماهيرية فى المسرح تعقب خريطة غريبة للمناخ العام . والخطر الذى يجابه الكاتب المسرحى هو حيثما يصبح فريسة سائغة لخوف وترقب الحشرات الكبيرة من الخطر القادم فى هذا المجال . لكن أعتقد أن تجربة دوسولدورف وضحت الأمور لى . فى دوسولدورف منذ عامين -كعادة أوروبية- انحنيت مع فريق الممثلين الألمان لمسرحية "الوكيل" فى نهاية العرض فى الليلة الأولى ، لقيت استهجانا لاذعا فى الحال من قبل أفضل نخبة من المستهجنين فى العالم . اعتقدت أنهم كانوا يستخدمون أبواقا لكنها كانت أفواهاً مجرده . طارد المتفرجون الممثلين. مع أننا استخدمنا أربعاً وثلاثين ستارة كساتر من أصوات المستهجنين . وفى الستارة الرابعة والثلاثين كان لايزال شخصان فقط فى المسرح يصدران أصوات استهجان . من الغريب اتقد حماسى بسبب كل ذلك . والآن حينما أشعر برعشة من الخوف والترقب من الخطر القادم ، أتذكر دوسولدورف وأشفى تماما .

المسرح هو نشاط كبير وعام وفعال . الكتابة بالنسبة لى نشاط خاص كامل سواء كانت قصيدة أومسرحية ليس هناك فرق . ليس من السهل ترويض تلك الحقائق . المسرح التجارى -أيا كانت المزايا التى يقينا يحوزها- هو عالم من النجاحات الزائفة وتوترات متراكمة وهيستريا ومجموعة كبيرة لا تتمتع بالكفاءة.

والمزعج فى هذا العالم- الذى يفترض أننى أعمل فيه -أصبح منتشرا ومقتحما بقوة. لكن وضعى ظل كذلك بشكل أساسى . ما أكتبه ليس له التزام إلا لنفسه .مسؤليتى ليست للجمهور أو للنقاد أو للمنتجين أو للمخرجين أو للممثلين أو لأصدقائى المقربين فى العموم لكنها للمسرحية نفسها .باختصار لقد تحدثت عن التعليقات المحددة لكن يبدو أننى ذكرت واحدة فقط .

بدأت ذات مرة كتابة مسرحية بأسلوب بسيط ، فأوجدت شخصيتين فى سياق خاص ، ألقيت بهما معا واستمعت لما يقولانه ، موجها أنفى للأرض . كان السياق بالنسبة لى متماسكا وذا خصوصية ، أما الشخصيات فكانت أيضا حية . لم أبدأ كتابة مسرحية من أى نوع من خلال الأفكار المجردة أوالنظرية .. بغض النظر عن أى اعتبارات أخرى ، نحن نجابه صعوبة هائلة إذا لم تكن مستحيلة ألا وهى إثبات الماضى . لا أعنى سنوات مضت ، لكن البارحة ، هذا الصباح . ماذا حدث ، ماطبيعة ماحدث ؟ إذا استطاع شخص أن يتحدث عن صعوبة معرفة ماحدث بالضبط البارحة فأعتقد أنه يمكن أن يتعامل مع الحاضر بنفس الطريقة . ماذا يحدث الآن ؟ لن نعرف حتى الغد أوفى خلال ستة أشهر ولن نعرف عندئذ ، لأننا سنكون قد نسينا أو أن خيالنا قد حولها إلى خصائص زائفة عن اليوم . لحظة تمتص وتحرف حتى عند نشوئها . سنفسر جميعا الخبرة العامة بشكل مختلف تماما ، بالرغم من أننا نفضل أن نؤيد وجهة النظر التى تقول بأن هناك خلفية عامة مشتركة ، خلفية معروفة تماما لكنها مثل الرمل اللين . لأن كلمة "حقيقة" كلمة أقوى وأكثر حزما من أن نتولى رعايتها أو أن نأمل ، ذلك لأن التعليق الذى تشير إليه حازم بشكل متساو وراسخ ومطلق . لايبدو أنه كذلك وفى رأيى أنه لايستحق وأنه جدير بذلك .

هناك مجموعة من الناس جديرة بالاعتبار فى الوقت الحاضر يسألون عن بعض الأفكار التى تضمنتها المسرحيات المعاصرة . يبغون أن يكون الكاتب المسرحى نبيا . وهناك قدر كبير من النبوءات التى يطلق لها العنان الكتاب المسرحيون هذه الأيام فى مسرحياتهم والتى تفهم منها تحذيرات ومواعظ ونصح وعظات أيديولوجية وأحكام أخلاقية ومشكلات محددة ذات حلول موضوعة : كل ذلك ينطوى تحت لواء النبوءة . الموقف الذى يوضح ذلك يتلخص فى عبارة واحدة وهى "أقول لكم !"

يستغرق الكتاب المسرحيون باختلاف اتجاهاتهم وقتا كى يبنوا عالما ولأننى منخرط فى هذا المجال فأى كاتب يمكن أن يتبع أى سبيل يختاره دون أن أقوم بدور وكيله . إن اشتعال حرب افتراضية بين مدارس الكتاب المسرحيين الافتراضية لايبدو لى تسلية خصبة ، وبالتأكيد ليست مقصدى . لكن لاحيلة لى إلا الشعور بأن عندنا نزعة ملحوظة للضغط بشكل عفوى ، آمالنا الفارغة ، تفضيل الحياة ، أعنى الحياة التى نعيشها ، تفضيل الشعور الودى للإحسان وللعمل الخيرى ، كم أصبحت تلك المعانى هينة .

لو كنت قادرا على التعبير عن أى قضية أخلاقية فستكون كالتالى: احذر الكاتب الذى يقدم لك قضية كى تتبناها ، والذى يترك لكم دون شك كفاءتة ونفعه وإيثاره ، والذى يعلن أن قلبه موجود فى المكان الصحيح ويؤكد أنه واضح وضوح الشمس ألا وهو الجماهير الحية حيث يجب أن تكون شخصياته . ماذا قدم فى الكثير من الوقت كتجسيد لأفكار نشطة وإيجابية ، هو فى الواقع جسد فقد فى السجن بسبب أفكار خاوية .

هناك نوعان من الصمت عندما لا تقال كلمة أو حينما يجرفنا سيل اللغة



احذر الكاتب الذى يقدم لك قضية كى تتبناها



الخطر الذى يجابه الكاتب المسرحى هو أن يقع فريسة للحشرات الكبيرة

هذا النوع من الكتاب يثق تماما فى الكلمات . لقد مزجت بنفسى الأحاسيس بالكلمات ، تنقلت بينها وقمت بفرزها وشاهدتها وهى تظهر على الصفحة ومن هذا المنطلق أستمد متعة كبيرة . لكن فى نفس الوقت لدى شعور آخر قوى تجاه الكلمات التى لن تبلغ شئ غير الغثيان . هناك قدر هائل من الكلمات تواجهنا، يوم فائت ويوم آت ، كلمات تنطق فى سياق مثل تلك ، كلمات كتبتها أنا وكتبها الآخرون ، إن هى إلا مصطلحات فنية تافهة وغير نابضة بالحياة . أفكار تتكرر وتتبدل بلانهاية ، تصبح مبتذلة وبالية وغير ذات معنى تعطى ذلك الشعور بالغثيان ، من السهل أن تتغلب علينا ونرجع مشلولين .أتخيل أن معظم الكتاب يعرفون شيئا عن هذا النوع من الشلل .لكن إذا كان ممكنا أن نواجه هذا الغثيان ، أن نتبعه حتى مقبضه وأن نمر من خلاله ونخرج منه ، هنا من الممكن أن نقول إن شيئا قد حدث ، إن شيئا قد تحقق .

اللغة – تحت تلك الظروف – هى عمل شديد الغموض ، فغالبا وراء الكلمة المنطوقة يكمن الشئ المعروف وغير المنطوق . إن شخصياتى تخبرنى بالكثير بالإشارة إلى خبراتها بما تطمح إليه وبأهدافها وتاريخها . بين عدم توافر المعلومات عن سيرتها الذاتية والغموض الذى يحيط بما تقوله هذه الشخصيات تقع منطقة والتى لاتستحق الاستكشاف فحسب ولكنه استكشاف إجبارى . أنت وأنا شخصيتان تكبران على الصفحة ، فكثير من الوقت نكون غير معبرين ، ننهار قليلا ، غير جديرين بالثقة ، ومراوغين و محيرين و عائقين و عنيدين . لكن بعيدا عن تلك الصفات تنشأ لغة ، أكرر لغة حيث تحت مايقول هناك شىء آخر يقال.

دورى تجاه الشخصيات المبتكرة التى تملك قوة دافعة خاصة بها هو ألا أفرض عليهم ، ألا أخضعهم لمفاصل زائفة والتى أعنى بها إجبار الشخصية على الكلام حين لاتستطيع الكلام ، أجعله يتكلم بطريقة لايستطيع التحدث بها ، أو أجعله يتحدث عن شىء لايستطيع التحدث عنه. إن العلاقة بين الكاتب والشخصيات يجب أن تكون على أعلى مستوى من الاحترام لكلا الطرفين . ومن الممكن أن نتحدث عن اكتساب الحرية من الكتابة ولن تتأتى بدفع الشخصيات لأوضاع محددة ومحسوبة ، ولكن بالسماح لهم بتنفيذ استطاعتهم ، بإعطائهم حرية شرعية . سيكون هذا مؤلما جدا . ومن السهل جدا والمؤلم قليلا جدا هو ألا تهبهم الحياة.

أحب أن أوضح تماما فى نفس الوقت أننى لا أعتبر شخصياتى من النوع الذى يتعذر التحكم فيه أو أنها فوضوية ، هم ليسوا كذلك .إن وظيفة الاختيار والبناء هى وظيفتى فى الواقع أقوم بكل الأعمال المضنية ، وأستطيع أن أقول إننى أنتبه لدرجة الوسوسة لتكوين الأشياء منذ تكوين الجملة حتى البناء النهائى للمسرحية. هذا البناء هو أول الاهتمامات . لكن أعتقد أن شيئا مزدوجا يحدث على حد سواء . أنت تبنى وتستمع ، تتبع المفاتيح التى تدخرها لنفسك من خلال الشخصيات. وأحيانا يوجد التوازن حيث الصورة يمكن أن تولد الصورة بحرية، وحيث تكون فى نفس الوقت قادرا على أن تركز نظراتك على المكان الذى تكون فيه الشخصيات صامتة ومختبئة . فى صمتهم يكونون أكثر وضوحا لى .

هناك نوعان من الصمت . أحدهما عندما لاتقال كلمة ، والآخر عندما يوظف سيل من اللغة . الإلقاء هو نطق اللغة المنبثقة منها . هذا هو سياقها المتصل . الإلقاء الذى نسمعه هو دلالة مالم نسمعه . إنه تجنب ضرورى وماكر لشاشة دخانية خادعة وساخرة والتى تحتفظ بالآخر فى مكانه . عندما يحين الصمت الحقيقى نظل محاطين بالصدى والذى يكون أقرب للتعرى . هناك طريقة واحدة لوصف الإلقاء ألا وهى أن نقول إنه حيلة متقنة لكشف التعرى.

سمعنا مرات كثيرة أن العبارة الضعيفة والقميئة هى "فشل فى التواصل" وهذه العبارة كانت مصوبة لعملى بشكل متواصل لكنى أؤمن بالعكس . أعتقد أننا نتواصل جيدا فى صمتنا بما لم يقل وأن مايحدث هو مراوغة مستمرة ، محاولات متأخرة وبائسة لأن نتلاحم بأنفسنا . التواصل هو إنذار بالخطر ، أن تقتحم حياة شخص ما هو شىء مرعب. أن تكشف للآخرين الفقر الذى يعشش فينا هو احتمال مخيف . لا أقترح أن أى شخصية فى المسرحية لا يمكن أن تقول ماتعنيه فى الواقع على الإطلاق ، وجدت أن هناك ثابتاً يأتى فى اللحظة التى يحدث فيها ، عندما يقول شيئا ربما لم يقله من قبل ، وحيثما يحدث هذا فإن مايقوله يكون نهائيا ولايمكن الرجوع فيه .

الصفحة البيضاء شىء مثير ومخيف معا . فهى ماتبدأ به ، فيها تتبع مرحلتين أيضا فى تطور المسرحية ، فترة البروفات والعرض . إن الكاتب المسرحى سيستغرق أشياء كثيرة ذات قيمة من خبرة فاعلة وجادة فى المسرح خلال هاتين المرحلتين لكن فى النهاية يجتر الصفحة البيضاء . فى تلك الصفحة يوجد شىء أو لاشىء ، لن تعرف حتى تطويها. ولايوجد ضمان أنك سوف تعرف حينها . لكن تظل دائما فرصة جديرة بالكلام.

كتبت تسع مسرحيات للعديد من المنتجين وفى نفس اللحظة ليس لدى فكرة بسيطة كيف استطعت أن أنجزهم. كل مسرحية كانت بالنسبة لى نوعاً مختلفاً من الفشل ، وتلك الحقيقة هى التى أرسلت الفكرة لأكتب المسرحية التالية .

وإذا كنت أجد أن كتابة المسرحيات هى مهمة صعبة للغاية بينما يستقر فى وجدانى أنها نوع من الاحتفال . كم سيكون صعبا جدا أن أحاول تبرير العملية ، وكم ستكون مخفقة لاننى أعتقد أننى أوضحت ذلك من قبل .

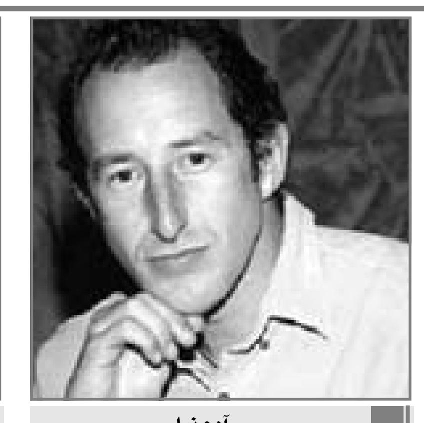
يقول صمويل بيكيت فى مطلع روايته "اللامسمى" لو طلب منى أن أتحدث عن الحقائق : فالحقيقة ليست فقط أن أتحدث عن أشياء لا أستطيع التحدث عنها ، ولكن أيضا الأكثر أهمية ، والتى من الممكن أن تكون أكثر أهمية ، هذا هو ما سوف.. لقد نسيت ، لايهم.

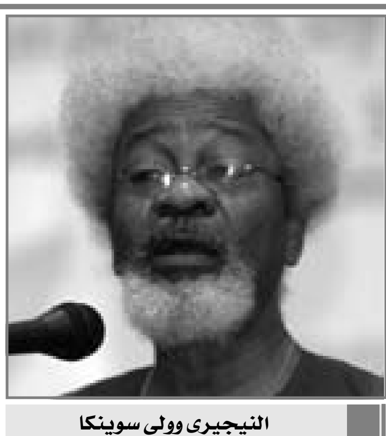
ترجمة :


عبدالسلام إبراهيم

● مشكلة فقدان "الهالة" للعمل الفنى بسبب تكنولوجيات إعادة الإنتاج، فإن الرقمى يبدو وكأنه ينزع أية علاقة بالأسئلة الخاصة حول الفارق بين الأصل والصورة.




آدم نيل


النيجيرى وولى سوينكا


كريج بيتر

عرضان من روديسيا

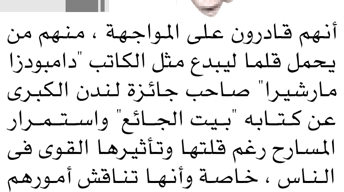
«الملك بابو» لسوينكا .. واهتزازات هيجينز...

هل ينبع الإبداع من قلب الأزمات ؟!! وهل يمكن لمبدع أن يتنفس فى أجواء مضطربة وأرض مخضبة بالروث والدماء وسماء ملبدة بالغيوم والسحب الملوثة بأكثر أنواع السموم فتكا ؟!!

يؤكد غالبية العلماء أن الإبداع والمبدع فى حاجة إلى جو ملائم وظروف مواتية تساعد على نموها واستمرار عطائها .. وشرعوا فى تحديد تلك الظروف وتحليلها .. وكيف يجعلونها أكثر مثالية .. واستفادوا من تجارب الحضارات القديمة، اليونانية والرومانية والفرعونية والصينية والإسلامية، وهذه الحضارات التى فطنت مبكرا لذلك ، لكن هناك علماء كانت لهم رؤية أخرى ، رغم أنهم لم يعارضوا رؤية المثالية السابقة ، إلا أنهم وجدوا أن لأصحاب الظروف الصعبة فرصة ذهبية قد لا تتوافر لغيرهم .. فهذه الظروف مصفاة، يجتازها الأكثر إبداعا والأكثر صلابة وقدرة على المقاومة، فهى تمنحهم بيئة مليئة بالمناحى التى تصلح لتكون إبداعا .. وكذلك تتعدد الأهداف الكبرى التى يسعى المبدع وكأنه مناضل لتحقيقها مع أقرانه .. وتخلق بداخله روح تحد قوية ومميزة ...

تعد القارةً الأفريقية والعديد من بلدانها .. هى البقعة التى تجسد هذه البيئة غير الطبيعية والتى تعج بكل المساوئ والموبقات .. ومن دولها ذات التاريخ الصعب والملىء بالمصاعب والكوارث ، روديسيا التى هى اليوم زيمبابوى بعد أن عادت إلى اسمها الأفريقى القديم وهى صاحبة تاريخ كبير وعريق، فقد كانت إمبراطورية عظيمة الشأن منذ أكثر من ألف عام .. وساعدها أن أرضها بها الكثير من الماس والكنوز الثمينة .. والتى جعلتها مطمعا للغزاة البرتغاليين منذ زمن بعيد .. والإنجليز فى التاريخ الحديث .. وأوربا وأمريكا فى الوقت الحالى .. فبعد الاستقلال الشكلى عام 1965 عانت من التفرقة العنصرية وصراع الأبيض مع الأسود حتى تم الاستقلال الفعلى عام 1980 .. إلا أن الأزمات لا تنتهى، فإلى جانب الأزمات الطبيعية المناخية والأخرى المتعلقة بجغرافية الأرض هناك أيضا انتشار الفقر والجهل والجريمة وهى من مخلفات الاحتلال .. وكذلك الأزمات الاقتصادية والسياسية والتى تعد ناتجا طبيعيا للتدخلات غير المنتهية، الشرعية وغير الشرعية من الغرب .. والطمع من أجل نهب كنوز هذه الأرض .. فخرج بعض المبدعين ليفاجئوا العالم ويؤكدوا

الحافة ومهمة الأنسجة مسرحان أفريقيان بين القديم والجديد



مشهد من عرض «الذبذبات»

أنهم قادرون على المواجهة ، منهم من يحمل قلما ليبدع مثل الكاتب "دامبودزا مارشيرا" صاحب جائزة لندن الكبرى عن كتابه "بيت الجائع" واستمرار المسارح رغم قلتها وتأثيرها القوى فى الناس ، خاصة وأنها تناقش أمورهم بكل قوة وجرأة ...

من هذه المسارح مسرح فوق الحافة بالعاصمة هرارى .. وهو أحد المسارح الحديثة الذى ولد قويا ونقل أقوى الروايات والمسرحيات العالمية لشكسبير وميلر وهانسن وغيرهم .. وصبغها بصبغة أفريقية مميزة .. وظهر ذلك حين صفق لهم الجمهور الإنجليزى عندما قدموا رائعة شكسبير "ترويض النمرة" على الطريقة الأفريقية بالمسرح الملكى .. وقد خرجوا هذه الأيام من هذه العباءة بعض الشىء وراحوا يقدمون أعمالا أفريقية خالصة، ومن أهم العروض التى يقدمونها الآن وأحد أهم كتابات الكاتب النيجيرى الكبير "وول سوينكا " الحاصل على جائزة نوبل للفنون والآداب هو عرض "الملك بابو " وهو من نوعية الكوميديا الهزلية، مستوحاة من أحداث فترة ما قبل وبعد الانقلاب العسكرى بنيجيريا وحكم الجنرال أبتشا لها .. وقد برعت المخرجة الشابة الصاعدة بقوة، سارا نورمان فى الخروج من حدود الزمان والمكان مثلما حاول الكاتب .. بل وأكد البعض تفوقها على الكاتب نفسه وأرادت أن تؤكد على بعض الأسس كما أرادت ومن معها أن يوجدوا وضعا جديدا .. وأن يولدوا أفكارا جديدة وأن يزيحوا الغبار عن مشاعر وأخلاقيات كامنة داخل أصحاب البشرة السمراء دون غيرهم .. وأن أدوار البطولة لهم الآن .. وتفوقت أيضا فى تحويل بابو من شخصية أقرب إلى الشر فى النص الأصلى ، إلى زعيم يستحق التأييد من قبل عشيرته، وهذه نقطة هامة جدا، وخلقت الجو المثالى لهذه الأحداث من خلال ديكورات أفريقية عشائرية مميزة وموسيقى معبرة ، تساير النص بكفاءة كبيرة .. وتفوقت أيضا فى اختيارها لنجم مسرح الحافة ، وأمير الشباب، كما يطلق عليه هناك، "كريج بيتر" والذى لعب دور بابو .. وبقية المجموعة المميزة السمراء ،صاحبة الأداء القوى الصعب ، والنبرة العالية دانيا جوريرا .. وكذلك "كيفين هانسين " وشاركهم الأنيق والمتألق "آدم نيل".. وقد كانت أفضل ليالى العرض على الإطلاق أثناء تقديمه على المسرح الملكى بلندن وكذلك عند تقديمه بأحد مسارح برودواى مؤخرا .. وقد حضر عرض لندن المعلم المخضرم الإنجليزى والمسرحى المميز "بيتر كنج " وقد بهره العرض فقال:

" استمروا .. فأنتم أمل بلادكم .. مسرحكم شاب ويافع ومتطور ويستحق منا جميعا الوقوف بجانبه .. فقد شعرت بعظمة القارة السمراء وأنا أشاهد هذا العرض .. أحببتها كما أحببت العرض .. وسأسافر إلى أفريقيا كلما واتتنى الفرصة لأشاهد عروضاً أخرى وعلى رأسها عروض هذا المسرح المميز" ...

ومن المسارح القليلة الأخرى أيضا والهامة هناك، مسرح الأنسجة وهو مسرح تاريخى له دور كبير فى مقاومة الاحتلال والاضطهاد وذلك منذ افتتاحه عام 1931 والذى أدى لغلقه لفترة طويلة .. ولكنه عاد إلى الحياة أوائل الستينيات ليكمل دوره .. وتفوق فى قربه والتحامه من الجماهير .. وما أدل على ذلك هو ما صرح به الزعيم الجنوب أفريقى نيلسون مانديلا بعد مشاهدته لأحد العروض عندما قال :

" ليت السياسيين فى العالم يحذون حذو هذا المسرح ويتقربون من جماهيرهم كما يتقرب هؤلاء .. لعلهم يحجمون عندها عن جر بلادهم وأهلهم لنيران وويلات الحروب وإهدار دمائهم " ...

ويقدم مسرح الأنسجة هذه الأيام ومن خلال أحد أهم مخرجيه والمرتبط بشدة بتاريخ المسرح الفنى والسياسى ستاف هيجينز وهو صاحب رؤية ثاقبة وعاشق للتنوع ، فيقدم الميلودراما تارة والكوميدى تارة .. وهذه المرة يقدم عرضاً موسيقياً راقصاً وهو أحد عروض ذبذبات جيدة وهى شركة تحمل نفس الاسم وقد شاركت فى تقديم هذه العروض مع مسرح الأنسجة منذ عدة سنوات .. رقصات متنوعة ما بين بسيطة ومركبة .. تعبر عن التماسك والتفكك المجتمعى وأثر كل منهما عليه.. كما يعبر عن مدى الترابط بين أبناء الشعب الواحد ، وحب بلادهم .. كذلك يقدم العرض ومن خلال تسعة مشاهد ذات فترات زمنية متوسطة.. قوة الشباب وقدرته على التعبير عن نفسه وأن دوره قد جاء ليمسك بالدفة ويدافع عن حياته وحريته وأرضه وعرضه ويؤكد مخرج العرض ومؤلفاه ريتشارد ستيكلين وأليكس فايرلى، من خلال ما يقدمونه، على أهمية الرقص والحركة المنظمة التى لابد وأن تحقق شيئاً هاماً .. أو على أقل تقدير يمكنها أن تجدد نشاط صاحبها وتحافظ على قدرته النفسية والعقلية لمواصلة المشوار .. وأن الموسيقى عامة والأفريقية بشكل خاص هى الأخرى تحوى قدراً كبيراً وعميقاً من الأفكار ، فالحب فكرة .. والعدل فكرة، والدنيا بأكملها فكرة .. وقد شارك فى العرض نجوم فرقة الخمس نجوم والأخوة روسيك للموسيقى والرقص وكعادة المسرح الذى اعتاد مشاركة الفرق الغنائية والموسيقية الراقصة فى عروضها المختلفة فى الفترة الأخيرة ومن أهمها فرقة المطربة الأمريكية الشهيرة كاترين ريندرز والتى شاركتها فى عروضها فى لندن وفى عدة ولايات أمريكية خلال إحدى جولاتها .. والخمسة نجوم هم: أرون زيواند، ونيجل هوبكينز، وكريستينا جينكيز، وكذلك ريتشارد ستيكلين، وجيم بيل، وتشاركهم البلغارية الأصل الجميلة وملكة الجمال السابقة كاتيا بيتروفا، ويحقق المسرح فى السنوات الماضية أرباحاً كبيرة من عروضه وجولاته الخارجية وقد داوموا على التبرع بملايين الدولارات الزيمبابوية لفقراء بلادهم من أجل المساهمة فى رفع - ولو قدر ضئيل - من معاناة شعبهم...

وهكذا يلعب المسرح دورا هاما فى حياة الشعوب والأمم التى تقدم العروض .. ويؤكد أن ذلك هو دوره الحقيقى وليس الصراع والعراك بين أفراده وتقديم عروض أقل ما يقال عنها إنها تافهة .. وعدم احترام وتقدير شعوبهم حق التقدير .. وتقليل من شأن المسرح وأهميته يقل شأنهم عند الجماهير ويسقطون فى الهاوية إلى الأبد ...


جمال المراغى

● مسرحيتا «نار» و«كستور» لفرقة حالة تم عرضهما مساء الأمس بالإسكندرية على مسرح مركز الجزويت الثقافى.



• فى العلاقة بين المسرح والوسائط المتعددة تعمل تلك الأجهزة التجزيئية التى يميزها فى ظروف ما بعد الحداثة لذا فإن نزعة التجريب الفلسفية المدفوعة من التجريب التكنولوجى تنتج عن نظرية عدم الاستقرار، والتى فيها يكون التطور غير مستمر، كارثيًا، لا يمكن إصلاحه.

أدبيات التجريب
فى الكتابة المسرحية ووثائقه

2 4



وإذا كان المسرح التقليدي سواء أكان واقعيًا أم طبيعيًا يعتمد وحدة الشخصية وبنيتها النفسية والفكرية المنطقة، فإنها عند يونسكو "ليست إلا مجموعة من التحولات الإنسانية أو مجموعة من الأدوار المتعددة وليست كشخص ساكن أو فرد ثابت وأن الطباع أو الأخلاق بمفهومها التقليدي ليست الأساس في بناء الشخصية "وهو ما يؤكده تعليق "نيكول" أحد شخصيات ضحايا الواجب، فالإنسان "هو غيره أكثر مما هو نفسه" فالشخصيات الدرامية تتعدد صورها فهي تارة امرأة لعوب، وتارة امرأة عجوز، وأخرى أم لزوجها كحال "مادلين" التي تصبح عشيقة لشرطي يتحول إلى محلل نفسي بينما الزوج شوبير نجده في صورة طفل وابن لهذا الشرطي.

نيكول: نهجر مبدأ وحدانية الطبع أو الخلق في سبيل الحركة والتفاعل والنفسية الديناميكية... إننا لسنا نحن "إن الشخصية لا وجود لها. لا يوجد فينا إلا
قوى متناقضة أو غير متناقضة........"

إن الطباع أو الأخلاق تفقد شكلها في المستقبل الذي لم يتحدد شكله. إذ كل شخص هو غيره. أكثر من كونه نفسه، "للسيدة الجامدة" أليس كذلك يا سيدتي (يوجين يونسكو: ضحايا الواجب، ترجمة حمادة إبراهيم، ص ٧٦ - ٧٧)

ولما كانت مادة العمل الفني تستمد من اللاشعور وعالم الأحلام وتناقضات الفنان الداخلية ومكبوتاته، فإن يونسكو يرى أن هدف المسرح هو الكشف عن هذه العوالم في مواقف مرئية تعبر عن كنهها الحقيقي بعيدًا عن تعليمية المسرح الذي يقوم على حادثة عابرة يمكن أن تستخلص منها موعظة كما جاء على لسان برتلميوس الذي ينتصر لمسرح بريخت التعليمي والذي يرى في أسلوبه التمثيلي الذي يقوم على الأبعاد قمة الأداء التمثيلي، خاصة في الازدواجية بين أنا الممثل، أنا الشخصية؛ حيث يكون الممثل في كل لحظات العرض المسرحي واعيًا لنفسه كإنسان وواعيًا للشخصية التي يجسدها في الوقت نفسه ككائن متخيل. وهو أمر لا يستقيم مع فهم "يونسكو" لفن التمثيل الذي يقوم على أن يفرغ الممثل كيانه من هويته الذاتية لتحل فيه الشخصية فيجسدها تجسيدًا إيهاميًا، إيمانًا منه أن الممثل الحق هو من يسلم قيادة الشخصية الدرامية التي خلقها المؤلف على أساس أنها صاحبة كيان وحياة خاصة ومستقلة عن مبدعها وتتكلم لغتها بلسان حالها وتعبر عن أفكارها بعيدًا عن مبدعها سواء أكان المؤلف أم الممثل.

بارا(١): "مخاطبًا يونسكو" انتبه، يجب أن تؤدي مشهد ذهابك لفتح الباب طبقًا لمباديء البعدية.

يونسكو: وكيف يكون ذلك..؟

بارا (١): لاحظ نفسك، وأنت تلعب.. حاول أن تكون يونسكو دون أن تكون يونسكو.

وإن كان يونسكو يطرح في "مرتجلة ألما" قضية نقدية تتعلق بتقييم المتفرج والناقد للكتابة الدرامية بناء على معتقداته ومدى القيود التي تفرض على الكاتب الدرامي، فإن يونسكو يرى؛ إذا كان من حق المتفرج أن يبحث في المسرحية عما يتفق مع توجهاته الفكرية، فإنه ليس من حقه أن يقيم العمل الدرامي سلبا أو إيجابا طبقًا لمعتقداته، وليس من حقه أن يوجه المؤلفين في كتاباتهم نحو هذه المعتقدات، لأن أي قيد على المبدع لا يؤدي إلا إلى تزوير شهادته وتحريفها بعيدًا عن قناعاته وما يؤمن به.

يونسكو: (-) فإن كان المعمدانيون (المتزمتون) على سبيل المثال يريدون أن يروا في مسرحية ما تصويرًا لمعتقداتهم فلهم مطلق الحرية في ذلك، ولكنهم عندما يعطون لأنفسهم الحق في إخضاع كل شيء وكل إنسان لقيدتهم المعمدانية ويصرون على أن يجعلونا نعتنقها قسرًا، فإني كفنان أقف في وجههم وأعارضهم (ف) كل قيد على حرية الفنان (-) لا يؤدي إلا إلى تزوير شهادة الفنان وتحريفها" ("يوجين يونسكو: "مرتجلة ألما"، ترجمة حمادة إبراهيم، ص ١٥٥".

وعلى الناقد أن يعي أن الإبداع - وبالتالي المبدع - هو الخالق لقواعده النقدية وليس الناقد الذي تقتصر مهمته على الوصف دون أن يمنح الأديب أي توجهات، لأن الأديب قادر على سبر أغوار عصره وكشف ما يختفي في تضاعيفه، ليعبر عنه بكل حريته، بلا قيد من أحد. وهذا ما يوضحه يونسكو لجمهور الصالة بعد أن قرأ على ثلاثي بارتولومبوس مسودة حرباء الراعي وأخذ يوجه نقده إليهم.

يونسكو: الذي أخذ على هؤلاء الجهابذة أنهم، قد وقعوا على بعض الحقائق الأولية عن المسرح (-) إلا أنها تصبح خطرة عندما تتخذ شكل العقائد المذهبية (-) لأن الفنان وحده الشاهد ذو الصلاحية لعصره (-)، الناقد لاحق له في مزاولة الحكم إلا تبعًا لميثولوجيا العمل الفني الخاص به (المرجع السابق ص ١٣٢).

ومن مقدمات المسرحيات نتناول مقدمة "كرومويل" لفيكتور هيجو كإحدي الوثائق الدالة على روح التجريب في الكتابة الدرامية ونعتقد أن مفتاحها الأهم قول اقتبسه "هيجو" من الكاتب الأسباني "لوبي دبيجا" يقول فيه: عندما أكتب مسرحية أحبس القواعد بستة مفاتيح.

ويزيد هيجو على ذلك أن المفاتيح الستة لا تكفي لحبس القواعد، وهو موقف تجديدي يكشف عن رغبة صاحبه في أن يضرب بالقواعد الحاكمة للدراما في العصور السابقة (النيو كلاسية أو الاتباعية) والتي مازال لها امتداد في عصره عرض الحائط، لأنها كانت دراما مقيدة بعدة قواعد يصعب الخروج عليها، وفي الوقت نفسه تخدم النزعة الملكية والروح الأرستقراطية التي لم تعد تجدي في عصر الثورة الفرنسية، عصر حرية الفكر، العصر الذي صعدت فيه الطبقة الوسطى، وأصبحت صاحبة النفوذ ودونها طبقة الملوك والأمراء، التي ارتبطت بهم التراجيديا لتعبر عن الإنسان من خلال قضاياهم، ليجد المبدع فرصته كي يعبر عن الإنسان الجديد، إنسان عصر الثورة، ذلك العصر الذي روجت فيه المسيحية عن ازدواجية الكائن البشرى.

وطالما أن الفكر الإنساني في سير دائم كما يقول "هيجو" أو في حركة دائمة، فإن لكل عصر رداءه الذي يكسوه، وعصر "هيجو" هو عصر الدراما وليس عصر التراجيديا.

ونظرة "فيكتور هيجو" التي أوصلته إلى عصر الدراما تنطلق من تطور الجنس البشري في مراحله المختلفة التي حددها في ثلاث، ومن وسيلة التعبير الفني في كل مرحلة، "العصور البدائية غنائية، والقديمة ملحمية والحديثة درامية، القصيدة الغنائية تمجد الخلود والملحمة تعظم التاريخ والدراما ترسم الحضارة". فالمرحلة البدائية تميزت بالطهر والبراءة وكان الطابع الشعرى والغنائي وسيلتيها للتعبير عن ذلك، أما في المرحلة الثانية مرحلة العصور القديمة عندما استقرت المجتمعات ونُظمت سياسيًا واجتماعيا وتجابهت في حروب فيما بينها وكشفت عن بطولات جمة لأبنائها كان التعبير عنها بأدب ذا طابع بطولي تمثل في الملاحم والتراجيديا، أما في المرحلة الحديثة أو المرحلة الثالثة فقد غلب عليها ما روجته المسيحية من ازدواجية الكائن الإنساني والذي كان من الضروري أن ينعكس في أدبه، فالمسيحية ترى في الإنسان "مخلوقاً مزدوجاً مكوناً من كائنين أحدهما فان والآخر خالد، الأول جسدي مادي والثاني أثيريً روحاني، الأول تتحكم فيه الشهوات والحاجات والعواطف والثاني يحلق على أجنحة الحمية والأحلام".

هذه الازدواجية التي يراها هيجو في الإنسان لا بد أن يفصح عنها المبدع في بنائه الدارمي، ومن ثم لا بد أن ينتج عملا دراميا ليس بالتراجيديا وحدها وليس بالكوميديا وحدها، لأن كلاً منهما يتأسس على جانب تعبيري واحد في الكائن البشري، الجانب المبكي للتراجيديا والجانب المضحك في الكوميديا. والعمل الدرامي يعتمد على المزج بين وسيلتي التعبير التي تعبر عن هذا الازدواج، بين ما هو راق وسام من جهة وما هو ساخر ومضحك من جهة أخرى، ولن يتأتي ذلك إلا في الدراما التي هي صورة كاملة للحياة بحلوها ومرها، بخليطها من رقة المشاعر ووحشية الرغبات، بسموها وهزئها، بمبكيها ومضحكها أو كما يقول فيكتور هيجو: "ففي الدراما على الأقل وكما تصورنا. إن لم يكن في التنفيذ، كل شيئ يتلاحم يتشابك كما يحدث في الواقع، فالجسد يقوم بدوره كما تقوم الروح بدورها (...) ومن ثم تتحقق إنسانية الشخصيات ومن ثم تصبح درامية" الأمر الذي يجعل من هذه الدرامات -التي يراها هيجو - الأكثر اتفاقا مع طبيعة الإنسان وحقيقته. وبذلك يكون هيجو قضى على قاعدة وحدة النغم عندما جعل من القوانين التي تتحكم في الطبيعة هي القوانين التي يجب أن تسيطر على الفن كما جاء في مقدمة "كرومويل".

وهو أمر يسبقه فيه الكاتب الأسباني لوبي دي بيجا ابن القرن السابع عشر- العصر الذهبي للدراما الأسبانية - بقرنين من الزمان والذي كان يرى في التراجيديا تشويها للطبيعة والحياة الواقعية، وكان يرى أن المسرحية الحقة هي التي تمزج المأساوي عند سينكا بالكوميدي عن تيرانس الرومانيين، ففي هذا المزج مضاهاة للطبيعة بما تحتويه من تضاد وخلط الشخصيات النبيلة بالشخصيات الوضيعة، والمفرح بالمحزن، فالطبيعة تقدم لنا بذلك تنوعا تستمد منه جمالها.

ينطلق فيكتور هيجو من عدم نقاء النوع الدرامي أو رفض وحدة النغم ليتساءل عن مادة المحاكاة، وهل هي المادة التي تتسم بالجمال أم العظم؟ وأن ما هو قبيح ودميم لا يصلح لأن يكون مادة للمحاكاة؟ يجيب عن ذلك بقوله إنه كما الجميل والعظيم يصلحان مادة للمحاكاة، فإن الدميم والقبيح يصلحان أيضًا مادة لها في نوع معين من أنواعها على الأقل وهو الكوميديا، وإن كان "ليس للجميل سوى نموذج واحد، ولدينا عن القبيح ألف نموذج، ذلك أن الجميل، إذا تكلمنا بنغمة إنسانية، ليس إلا الشكل المُعتبر في علاقته الأبسط، وتناسبه الأكثر إطلاقًا وانسجامه الأكثر حميمية مع بنية نظامنا الجسدي، وهكذا يقدم لنا على الدوام مجموعًا كاملاً، لكنه محدد مثلنا. وعلى العكس فإن ما ندعوه بالقبيح هو تفصيل من كل كبير يهرب منا، لا ينسجم معا، إنما مع الإبداع بأكمله".

يستمد العمل المسرحى مادته من اللاشعور وعالم الأحلام وتناقضات الفنان الداخلية ومكبوتاته

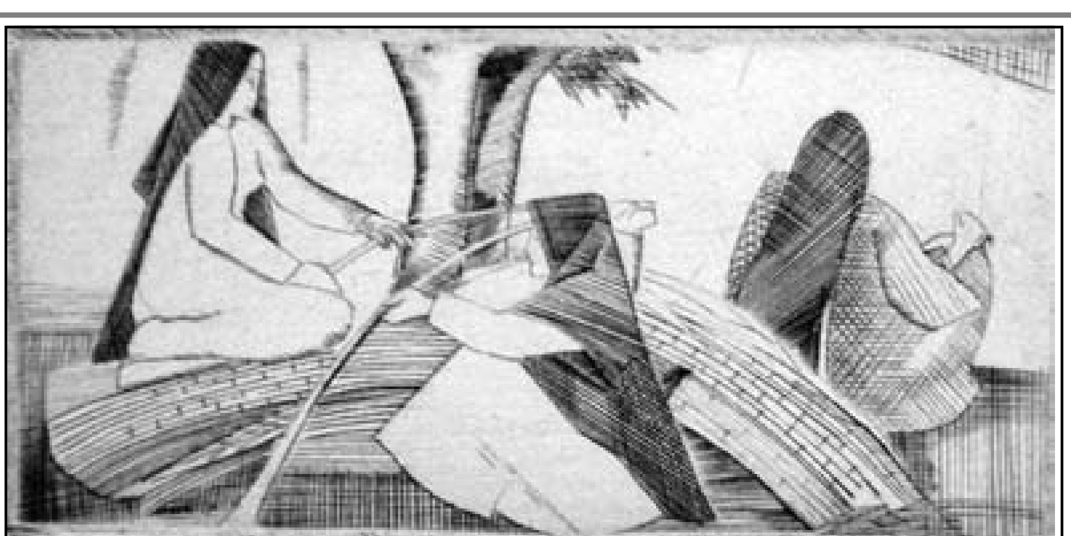


ليس للجمال سوى نموذج واحد على حين يمتلك القبح ألف وجه



د. رضا غالب

● إن التحول إلى مركز الخبرة الإنسانية والوجود فى العالم المعاصر يجد مقابلة الهجوم على الخصائص المؤسسة للمسرح. وهنا تبدأ مناقشة أن الممثل يجب أن يكون من لحم وشحم، وأنه يمكنه أن يكون له مكان.



دعوة لإعلان موت النقد

النظرية هى التى تمنح الناقد الكاهن البقاء المميز داخل المؤسسة

فى مسرحية "بانتظار جودو" يقرر فلاديمير واستراجون تمضية الوقت بتبادل السباب، ورغم أنهما يبدآن لعبتهما مستخدمين ألفاظا مما نعرفها كسباب حقيقى مثل: أحمق وقذر فإنهما ينحرفان فجأة عن هذه الألفاظ فيقول الأول: يا ناقد، فيما يرد الآخر: يا قس. إن تمديد السباب للاشتمال على صفتين تتعلقان بممارسة النقد وبممارسة الكهانة ـ فوق أنه يشير لما كان يعتقد بيكيت أنها دوائر جديرة بالهجوم ـ يفتح الباب لقراءة كل من النشاطين: النقد والكهنوت كل فى ضوء الآخر. بمعنى آخر يطرح السؤال حول العلاقة بين النقد وبين الكهنوت.

ما أنا بصدده الآن محاولة اكتشاف ما إذا كانت البنية التحتية للنقد والكهنوت هى نفسها أم لا، وما إذا كان الناقد ينتج خطابا شبيها بالخطاب الكهنوتى أم لا، وما إذا كان الناقد هو كاهن فاشل أم أن الكاهن قد ضل طريق النقد فأصبح كاهنا.

يعرف النقد ـ لغة ـ بأنه ـ وفقا للقاموس المحيط ـ "خلافُ النَّسيئَة وتمييزُ الدراهمِ وغيرِها والنَقرُ بالإصبَعِ فى الجَوْزِ وأَنْ يَضْرِبَ الطائرُ (بمنقاره) أى بمنقارِهِ فى الفَخِّ واخْتِلاسُ النظر نحو الشىء وَلَدْغُ الحيَّة. وفى لسان العرب أنه ـ أى النقد ـ نقَد الدراهم وغيرها ميَّزها ونظرها ليعرف جيّدها من رديئها. ومنهُ انتقاد الكلام لإظهار ما به من العيب. ونقَد الجوز نقرهُ بالإصبَع. والطائر الفخَّ والحبَّة ضرب فيه بمنقارِه. ونقَدَ الرجل الشىءَ وإليه بنظرهِ اختلسَ النظر نحوهُ. وقال فى الأساس وهو ينقُد بعينه إلى الشىء أى يديم النظر إليه باختلَاس حتى لاَ يفطن لهُ. ويقال: ما زال بصره ينقد إلى ذلك نُقُودًا كأنما شبه بنظر الناقد إلى ما ينقدهُ. وفى الوسيط "نَقَدَ يَنْقُدُ نَقْداً: ـ الشىءَ: نَقَره ليختبره أو ليميِّزَ جيِّده من رديئه؛ وكذلك نقد الكتابَ: أظهر ما فيه من جودة أو عيب، عُرِفَ عن هذا الشخص أنه ينقُد الأدباءَ بأسلوب لاذع. ونقدت الحيَّةُ الرجلَ: لدغتْه.

أما الكهنوت فهو فى المحيط: وظيفة الكاهن أو رتبته/ سرُّ الكهنوت، هو أحد أسرار الكنيسة السبعة عند المسيحيين، وبه يتولَّى سلطة تلاوة القُدَّاس وتقديس الذبيحة والحل من الخطايا. أيضا كَهَنَ له يَكْهَنُ و يكهُنُ و كَهُنَ كَهانةً قَضى له بالغيب. وكهن غيره : كَهَن كهانةً مثل كَتَب يكتُب كتابة إذا تكَهَّنَ ,وكَهُن كَهانة إذا صار كاهَناً. والكاهنُ الذى يَتعاطى الخَبَرَ عن الكائنات فى مستقبل الزمان ويدَّعى معرفة الأسرار.

مما سبق يستوضح لنا أن النقد هو النظر إلى الشىء والإمعان فيه بدافع تبيان جيده من رديئه وهو ما يستلزم نقر الشىء ووخزه وخزات ثاقبة حتى وإن لدغت هذه الوخزات الشىء موضوع النقد. والحقيقة أن مسار النقد قد سار وفق هذه المنهجية طويلا حتى أصبح من المتفق عليه أن النشاط النقدى يستهدف بالأساس تقييم العمل الفنى ـ وفقا للقيمة ـ وإن كانت العصور الحديثة قد ألحقت بالتقييم أنشطة أخرى كالتصنيف ـ فى جداول تبعا للمدرسة الفنية وتبعا للعصور الفنية وتبعا للعصور التاريخية ـ وكذلك التفسير الذى يفترض أن العمل الفنى يخفى أكثر مما يشف ـ على الأقل بالنسبة للقارئ العادى ـ ولذا فإن ممارس النقد عليه أن ينقر العمل الفنى مستكشفا ما ضل القارئ عن قراءته أو ما التبس عليه أو ما تعمد المبدع إخفاءه عن الأعين حرصا أو خبثا!

أما الكهانة فتعنى أولا حيازة القدرة على قراءة العالم وفقا لنظرة سيميائية تستطلع ما خفى فى الكون وتجلى إشاراته التى تشير إلى مستقبل الأيام، كما أن الكهانة هى سر ـ لاحظ دلالة لفظة سر ـ من أسرار الكنيسة السبع، فبهذا السر يقيم الكاهن معجزاته أثناء طقس المناولة، مناولة الكأس المقدس، وبهذا السر يمكن للكاهن أن يقيم معجزة تحويل الخبز والنبيذ إلى جسد ودم المسيح، وبهذا السر يمكن للكاهن أن يمنح بركته أو أن يمنعها وبالتالى يشرف على التحديد القاطع بين مملكة الرب وبين مملكة الشر، وبين هؤلاء الذين غفر لهم فاستحقوا رحموت الكاهن وبين الذين حرموا من الغفران فاستحقوا جبروته.

لن يكون من الصعب إذاً إخفاء أن كلاً من النشاط النقدى والنشاط الكهنوتى يمتح من النبع ذاته، وأن كليهما يعتمد على سلطة قد منحت له لتقسيم العالم وفقا لرؤيته التى تحدد من سوف يتلقى الغفران ومن سوف ينال عقابه. الكاهن يقسم العالم وفقا لرؤية تعتمد على الكتاب المقدس بينما يقسم الناقد العالم وفقا لرؤية تعتمد على النظرية. وما أعنيه بالنظرية هنا ـ ولا ننسى جذرها اللغوى الذى يمتد لفعل النظر ـ أى بناء فكرى يربط المقدمات بالنتائج ومن ثم يمكنه ـ أو هكذا يزعم ـ تفسير العالم وفقا لرؤيته لما تكون عليه العلاقة بين المقدمات والنتائج.

كلاهما ـ النقد والكهنوت أيضا ـ يستمدان سلطتيهما من فرضية الكون السيميائى أى الكون المشحون بالعلامات، وبمعنى آخر على فرضية أن الكون مبنى علاماتيا وأن كل ما يحدث فيه ليس إلا إشارات أو علامات دالة على شىء ما، وفى هذا الكون فإن كل دال يجب أن يشير إلى مدلول ما، على هذه الفرضية تتأسس سلطتى النقد والكهانة. ويمكن القول إن سيميائية/علاماتية الأدب مثلا هى التى استدعت الناقد ـ كوظيفة فى مؤسسة الأدب ـ وكنص مواز أيضا ـ كما أن سيميائية العالم هى التى استدعت الكاهن. إن فرضية الكون السيميائى هى التى منحت كذلك ممارسى النقد والكهنوت سلطة قراءة العالم، وهى حين فعلت ذلك فإنها استبعدت قدرة أى من متلقى الكون/العمل الفنى على قراءته، وهى أيضا قد قسمت العالم إلى قسمين: رجال الكهنوت/النقاد والعلمانيين/المتلقين.

يمكن القول الآن إن النقد ـ النقد التقليدى بالخصوص ـ ليس إلا ممارسة كهنوتية على نحو ما، ممارسة تتأسس على فرضية مفادها أن العمل الفنى هو كون من العلامات، وأن هذا الكون مستغلق ولا يمكن النفاذ إليه إلا بمعجزة لا يملكها كسر إلا ممارس النقد الكهنوتى، والذى يستمد شرعية بقائه من الإلمام بالمعارف النقدية المتمثلة فى الأدوات النقدية و"النظرية" التى تحدد مسارات الفهم وحدوده. وهذه الأخيرة ـ أى النظرية ـ هى التى تمنح الناقد/الكاهن البقاء المميز داخل فضاء المؤسسة، مؤسسة النقد، وهى مؤسسة تستلب موضعا متميزا على الخريطة، فتكون الأسبق فى التراتبية على الإبداع، وتستلب سلطة الفصل فى قضايا الإبداع فتمنح بركتها أو تمنعها، ولنا أن نفهم طبعا لماذا يتم استبعاد الخارجين عن السياق الإبداعى ولماذا يتم استبعاد العاصين على التصنيف النقدى وهؤلاء الذين يقومون بالتشويش على الكون العلاماتى.

كما أنه يمكن لنا فهم السبب وراء استيعاب النقد فى كثير من الأحيان الحركات الفنية الجديدة وذلك من أجل تنميطها أى منحها دورا داخل العملية النقدية نفسها، مثلما فعلت مثلا النظرية البرجوازية فى استيعاب حتى الحركات الخارجة عنها بل وبرجزتها ـ من برجوازية ـ أى منحها طابعها البرجوازى. ومثلما فعلت المؤسسة النقدية فى المسرح المصرى مع التجديد الفنى الذى أحلته بعض الفرق المستقلة بحيث بدت كأنها استوعبته بينما كانت فى طريقها لتنميطه بهدف إمكان السيطرة عليه (تحويل كل شىء لمهرجان دليل ذلك). وذلك ما يفسر لماذا لم تسهم الحداثة الفنية فى تكوين حداثة فكرية.

من جهة أخرى يفسر كهنوت النقد أو النقد الكهنوتى أو ممارسة النقد ككهنوت آليات الكتابة النقدية التى لا تزال غارقة فى أوهام النظرية، والتى لا تزال تتوهم سلطة ما منحت لها من قبل مجهول.

إن إن كثيرا مما أقرأ لمتابعى العمل المسرحى من النقاد يشعرنى بأن ثمة حرب خافية بينهم وبين المبدعين الذين يظنون ـ أى النقاد ـ أنهم يحاولون سرقة النار منهم. كثير مما أقرأ يجعلنى أظن أن عقدا ما تجاه المبدعين تتسلط على النقاد أثناء ممارسة نشاطهم النقدى ككهنة شديدى الإيمان. وعليه يمكن فهم لماذا يتجاهل المبدعون النقاد دائما أو يقللون من مجهوداتهم أو يعتبرون نشاطهم زائدا عن حاجة الإبداع، كما لو أن الناقد متطفل يدس أنفه فيما لا يفهمه خصوصا وأن النقاد يجعلون من أنفسهم وسطاء بين المبدع صانع العالم العلاماتى وبين المتلقى الذى ليست لديه دراية بطريقة فك الشفرات. بينما يصنع المبدع العالم دون رغبة فى أى وساطة من أى نوع.

كثير من المقالات النقدية تتوهم امتلاكها الحقيقة ثقة منها فى امتلاكها لأدوات تعتقد أنها ليست مما يمكن الحصول عليه، كما أنها تظل تؤكد على جدارتها طوال الوقت ملوِّحة بمصطلحات غامضة، شاهرة ـ كأى كاهن أصيل ـ "قال فلان" أو "ورد فى كتاب كذا" أو "اتفق النقاد" فى وجوه الرافضة كما لو كانت فى طريقها للقول "جاء فى صحيح النقد".

فى تصورى أن النقد الكهنوتى هذا يجب أن يزاح بطريقة ما لصالح النقد العلمانى الذى يمارس دون سلطة ودون وساطة بين المبدع ومتلقى عمله. لا أعنى الدعوة للرفق بالإبداع، ليس هذا، أو ليس هذا فحسب، وإنما أعنى الدعوة للكف عن توهم السلطة، والكف عن الوثوق بالنظرية، والكف عن مقاربة النشاط النقدى كما لو كان مناولة لقربان مقدس. والكف عن التعامل مع العاصين على التصنيف كمجدفين. والكف عن الكتابة بدعوى الوساطة. والكف عن ممارسة النقد كنشاط يستهدف فصل الأخيار عن الأشرار.

فى الإبداع ليس هناك جنة ولا جحيم، ليس هناك مؤمنون ولا ملحدون، ليس هناك ملائكة ولا شياطين. وعلى النقاد معرفة ذلك. على النقد إذا ما أراد أن يستمر أن يضحى بسلطته ككاهن مستبدلا كهنوته بالحب. على الناقد أن يكف عن أن يكون كاهنا مكتفيا بأن يكون: محباً. فى تصورى أنه فى الإبداع ـ أى إبداع ـ ما يستحق المحبة.

فى بدايات القرن السادس عشر سئل مارتن لوثر من قبل أحد المجدفين: أين كان الرب قبل أنَ يخلق العالم، فأجابه لوثر بطريقته الساخرة: كان يُعد الجحيم لهؤلاء الذين يسألون مثل هذه الأسئلة. ولنا أن نتخيل حوارية مشابهة إذا ما تجرأ أحدهم فسأل: أين كان النقد قبل أن تخترع النظرية؟. إن ممارس النقد الكهنوتى سوف يكون فى مقدوره أن يتخيل أن الجحيم كان يُعد فى أزمنة سحيقة للخارجين على النظرية، رغم أن الأخيرة لم تكن قد اخترعت بعد.

قد يظن البعض أن ذلك يعنى إلغاء النقد أو الدعوة لإعلان موته، ولهؤلاء أقول إن بعض الظن ليس إثما، فما أدعو إليه هو الإعلان عن موت النقد، موت النقد كسلطة، وموت النقد ككهنوت، وموت النقد كممارسة شعائرية تتوسط ما بين المبدع ومتلقى عمله. ليس معنى هذا موت النقد كنشاط إنسانى، بل على العكس يمكن القول إن فى إعلان موته إحياءه، بمعنى أن موت النقد الكهنوتى يحيى النقد العلمانى (العلمانى مرادف للإنسانى) ويحيى النقد الذى يقوم على الحب لا القوة، حينما يصبح النقد نشاطا إنسانيا فعلا يمكن للجميع ممارسته دون احتكار أحدهم له.

ووقد يظن البعض أن إزاحة النقد الكهنوتى قد يصنع فوضى إبداعية عارمة، لهؤلاء أقول إنها سوف تصنعها لا محالة، ولكن من يفترض أن الإبداع ليس فى حاجة لهذه الفوضى، بل من يفترض أن الإبداع ليس هذه الفوضى بالذات؟!

ما أعنيه أن الإبداع ليس فى حاجة لكتابة تحجب وترسخ وتقيم وتصنف، وإنما فى حاجة لكتابة محبة تظن خيرا بالمبدع، تفترض فيه النية الحسنة والجدية والرغبة فى أن يفعل حسنا، فى حاجة لكتابة تساند الإبداع، وأن تعرف أن الإبداع والنقد يجب أن يتساندا وأن يتبادلا موقعيهما طوال الوقت، أى أن يتبادلا النظر فى التأسيس على الفكر وعلى الواقع فى الوقت نفسه.



حاتم حافظ

● مصطفى السعدنى «رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافى» التقى الأسبوع الماضى بفريق عمل مسرحية «ملوك الشر» الفائز بجائزة أحسن عرض بمهرجان النوادى.

هكذا يراه محمد حسن عبدالله

المسرح العربى المحكى

«أمانة القلم – دراسات وشهادات عن الدكتور محمد حسن عبد الله».. كان عنوان الكتاب الذى صدر مؤخراً تكريماً للدور الذى لعبه د. عبد الله فى الحياة الأدبية والفكرية، وتقديراً لمشروعه الثقافى الضخم الذى يمكن تلمس ملامحه من خلال سيرته الذاتية التى احتلت ما يقارب العشرين صفحة من الكتاب ذاته.

رصد الكتاب إسهام الدكتور محمد حسن عبد الله فى الرواية والشعر والبلاغة والنقد والتراجم والتربية ومؤلفاته الأدبية والإبداعية، ولم يغفل الدراسات والمقالات والمحاضرات والعمل الأكاديمى، حتى صالونه الأدبى لكن إسهاما بعينه يعتبر د. محمد حسن عبد الله أول من لفت إليه الأنظار وأطر له وأطلق عليه مصطلحا صاغه من واقع أبحاثه ودراسته لم يلق عليه الضوء ألا وهو «المسرح المحكى» أول مسرح عربى كان يمكن له أن يتطور ليصبح للعرب مسرحهم الخاص النابع من تاريخهم وتراثهم والمواكب لتطورهم وحضارتهم وليس مأخوذاً أو مستعاراً أو مقلداً للمسرح اليونانى أو الغربى.

أصدر د. محمد حسن عبد الله كتاب «المسرح المحكى، تأصيل نظرى ونصوص من التراث العربى» عن دار قباء عام 1999، واستطاع من خلاله أن يثبت أن للعرب مسرحهم الخاص. بالدليل والنصوص التى أعاد قراءتها قراءة مسرحية تحليلية ناقدة. رافضاً رأى توفيق الحكيم فى مقدمته الطويلة التى مهد بها لمسرحية «الملك أوديب» 1949 والذى يسلم فيها بأن الأدب التمثيلى باب لم يفتح فى اللغة العربية إلا فى العصر الحاضر، وأن الأدب العربى تردد فى قبول هذا اللون الغريب عليه.

كما يرفض رأياً آخر للحكيم مفاده أن عدم إقبال العرب على ترجمة المسرح يرجع إلى أنه يكتب ليمثل لا ليقرأ وأنه كان يتطلب استقراراً لا يملكه العرب أصحاب البداوة والتنقل فى الصحراء أولئك الذين كان وطنهم يهتز فوق الإبل.

دكتور محمد حسن عبد الله رفض ثالثاً مقولة أن تراثنا المسرحى بدأ بمارون النقاش وأبو خليل القبانى وأنهما رغم استخدامهما للإطار الخارجى للعمل المسرحى الذى هو شكل غربى إلا أن جوهر المسرح الذى قدماه كان عربياً خالصاً فتقسيم حكاية المسرحية إلى مراحل (فصول) وتجميع الشخصيات المتعارضة حول حدث معين وتبادل عبارات الحوار فيما بينها واللغة العربية المسجوعة أحياناً، والاستشهاد بالشعر والأقوال المأثورة، والإيمان القدرى بالعدل وانتصار الخير، كل هذا يعبر عن جوهر العمل المسرحى ذى الروح العربية والتى تدل على طبيعة المشاهد العربى، والتى كانت غريبة وقتها عن المسرح اليونانى والأوربى أو العصر الكلاسيكى والرومانتيكى، الذى تزامن وتلك الفترة، فلم يكن المسرح العربى مقلداً للمسرح الغربى وإنما استعار مجرد الإطار العام.

غير أن د. محمد حسن عبد الله يخلص إلى نظريته الأهم وهى أننا كنا نملك مسرحا عربيا حقيقيا قبل هذا التاريخ، مسرحاً ينفى عن العرب ويدحض ما قاله المفكر الفرنسى «رينان» من أن العقلية السامية مجدبة كالصحراء التى نبتت فيها وهى لا تقوى على التحليل والتعميق، لذا لم يعرف العرب فن الرواية والمسرح وهو الرأى الذى تبعه الكثير من المستشرقين أمثال أولبرت ومرجليوث فون جرو نيلوم ومن تأثر بهم من الباحثين العرب. حيث يرى أن فن المسرح العربى والذى ليس بالضرورة أن يكون متوافقا مع المسطرة الأوربية أو النموذج اليونانى لا ترجع أصوله إلى خيال الظل الذى عرفه عصر الخلافة الفاطمية فى مصر، وامتد إلى العصر الأيوبى، حيث ذكرت المصادر أن صلاح الدين الأيوبى شاهد «باباته» أى تمثيلياته فى مصر، والذى انتشر بشكل خاص فى قرى ونجوع وموالد ومدن مصر، ملتحماً بتراثها الشعبى وحياتها السياسية والاجتماعية وظل حيا نابضاً حتى أوائل القرن العشرين، وتراجع أمام ذلك الاكتساح الأسطورى للسينما، بل إن المسرح العربى يرجع إلى تاريخ بالغ القدم.

نملك تراثاً قصصياً ذا طبيعة مسرحية وخيالاً شديد التميز

البصمة العربية فى المسرح لم تتطور تطوراً طبيعياً

أرفض أن يكون التكوين العربى الروحى غير مستعد لتقبل المسرح

نملك مسرحاً عربياً حقيقياً قبل التاريخ المتواتر عن بدايته!



يرفض د. محمد حسن عبد الله إذن الزعم بأن العرب عزفوا عن المسرح ولم يحفلوا بترجمة نصوصه ويرفض القول بأن التكوين العربى العقلى والروحى والاجتماعى غير متأهب بالفطرة لتقبل المسرح وأنه لا حاجة لنا به، ويستدل على ذلك بأن الشيعة كانوا يمثلون مقتل الحسين فى قصة تبتدئ بخروجه من المدينة إلى أن قتل فى كربلاء، وكانت القصة تمثل فى ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتشحت بالسواد، ويقوم شيخ يثير شجون الناس يذكر ما لاقاه الحسين وآله فى نغم حزين يهيج العواطف، ويستدر الدموع، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها فى زجاجة تحفظ للاستشقاء، وينتهى التمثيل بحرق أعشاش فى جوانب الساحة التى مثلت فيها القصة وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء، ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللا بالسواد. (المسرح المحكى ص 80، 81).

ويرى د. محمد حسن عبد الله أنه فى هذا العرض يتحقق النص والتمثيل الحركى والغاية التطهيرية والحدث النامى ما بين بداية ونهاية. وهو مسرح لم يتطور مثلما لم يتطور المسرح الفرعونى القديم لأنه ارتبط بالدين، وظل محصوراً داخل عباءته، بخلاف المسرح اليونانى الذى بدأ باحتفالات الإله الإغريقى ديونسيوس، ثم تطور واستقل ليهتم بقضايا المصير والسياسة والإنسان، وما يعانيه فى حياته اليومية من قمع ومن قهر، وكان يمكن لهذا المسرح أن يتطور إلى معالجة قضايا سياسية أبرزها ما يمكن أن يقابل أى مصلح أو أى راغب فى تغيير وإصلاح حقيقى، أو معارض للسلطة لمجتمع من إهدار لدمه أو قمع السلطان له، ولعل ذلك ما قدمه عبد الرحمن الشرقاوى عندما كتب مسرحيته الشهيرة «الحسين ثائرا». ليفعل ما كان ينبغى أن يفعله الأجداد منذ عشرات السنين.

الدكتور محمد حسن عبد الله يرى أن العرب قد عرفوا لونا من المسرح له تلك البصمة العربية الخالصة وأن هذا المسرح لو تطور تطورا طبيعيا لكان للعرب مسرحهم الخاص، الذى لا ينافسهم فيه منافس، والذى يمتلكون وحدهم فيه حق الريادة، وهو مسرح يحمل كل سمات المسرح من محاكاة وحوار وصراع للإنسان وتنامى للشخصية والحدث.. وهو يرى أن لدينا تراثاً قصصياً ذا طبيعية مسرحية، يصدر عن خيال مسرحى وبفهم متميز لمطالب المشهد والموقف والشخصية وسائر عناصر البناء المسرحى (ص 92)، لأن الحكى كان الأسلوب المستقر والممكن ولأن الأذن العربية هى الطريق المدرب لالتقاط الجمال..

والقاص أو الروائى يذكرنا بالممثل الواحد الذى بدأ به المسرح اليونانى بل كان هذا القاص أو الراوى يستعين أحياناً بمساعدين يؤدون أقوالاً وحركات وهكذا يمكن أن يتدخل الممثل الثانى والثالث كما فعل اسخيليوس وسوفوكليس.

وما أطلق عليه د. محمد حسن عبد الله مصطلح (المسرح المحكى) وقدم لنا فيه نماذج سبعة هى قصص كتبت بروح المسرح، والكاتب فيها كان يملك شعوراً واضحاً وهو يصوغها متفهما أنه يقدم نصاً يصدر عن «حالة» ذات حضور وسياق من نوع خاص.

واستطاع الدكتور محمد حسن عبد الله أن يراعى هذه الظاهرة الفنية فى تراثنا العربى ويؤهلها ويحررها من شروط أنتجتها حضارات أخرى، أخطأ نقادنا وباحثونا بالخضوع لها واعتبارها النموذج الأوحد.

وتتوافر فى النصوص السبعة التى قدمها د. محمد حسن عبد الله فى كتابه المسرح المحكى سمات العمل المسرحى ولكن بجماليات الإبداع العربى والأذن العربية ورفضهم للتبعية والترديد وتمسكهم بذوقهم الخاص وتراثهم الحضارى، وهذه النصوص السبعة هى:

الحسناء والقبيح من كتاب «مصارع العشاق» لابن السراج القارئ، «الوجه والقناع» من كتاب «الفرج بعد الشدة» للقاضى التنوخى، «النصاب والطماع» من كتاب «مقامات بديع الزمان الهمذانى»، «المغفل» من كتاب «أخبار الحمقى والمغفلين» للمؤلف ابن الجوزى، «كابوس ليلة صيف» من كتاب «الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» تحقيق المستشرق هدس وير، «كف ومعصم» من كتاب «المستجاد من فعلات الأجواد» للقاضى التنوخى.

«لعبة الحب والزواج» من كتاب «تزيين الأسواق فى أخبار العشاق». لداود الأنطاكى.

استطاع د. محمد حسن عبد الله من خلال القراءة المسرحية التى قدمها لتلك الأعمال أن يثبت أن لدينا مسرحا عربيا خالصا هو (المسرح المحكى) وأنه ليس مجرد قصص وحكايات من التراث العربى تستجيب للمعالجة المسرحية ولكنها نصوص عربية ذات تشكيل فنى خاص يستطيع دون غيره من أشكال وسياقات الحكى أن يحقق جماليات العمل المسرحى ويستجيب للتطوير وتشريح مواقف وأحداث وشخصيات ويجسد مشاهد وحالات ويمتلك التركيز الشديد الذى هو القاسم المشترك فى صياغة المسرحية المحكية.

والنصوص السبعة التى اختارها شديدة التركيز فى الحجم، وأطراف الصراع فيها عدد قليل من الشخصيات، والحيز الزمانى والمكانى مختصر جدا، والصراع ماثل منذ الوهلة الأولى وحتى تنتهى المسرحية بانتهائه.

ويرى أنه يحق لنا أن نحرص على مصطلح «المسرح المحكى» وأن نعده صيغة تراثية خاصة لمسرح عربى خالص فى تاريخنا القديم.

كل التهنئة والتقدير لأستاذنا الدكتور محمد حسن عبد الله الذى لا يزال قادراً على تحريك الماء الراكد ونقض المألوف والتمرد على المسلمات برصانة الباحث وحيادية العالم وأمانة القلم..







الطاغية والمخلص فى مسرح صلاح عبد الصبور


صلاح عبد الصبور

ما الذى يجعل من نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية نصوصًا حية بيننا حتى الآن؟!

هذا السؤال يدفعنا بشكل مباشر إلى البحث فى عوامل متنوعة يمكن اعتبارها مبررًا لبقاء نصوص صلاح عبد الصبور الخمسة حية حتى الآن، لعل أهمها كون هذه النصوص لا تنتمى فحسب إلى المسرح الشعرى بل وتشكل حالة فارقة فيه، وهو ما يعيدنا بالتأكيد إلى أثر تلك البنية الجمالية التى يتميز بها مسرح عبد الصبور والتى تمزج بين شاعرية اللغة واحتفاظها بالطابع الإيقاعى المميز للشعر..

أيضًا يمكننا أن نطرح أفكارًا من قبيل درامية تلك النصوص البارزة وتميزها فى مقابل حالة الهشاشة التى تميز معظم نصوص المسرح الشعرى التى أنتجت قبل وبعد تجربة عبد الصبور.

ولكن ذلك كله لا يبرر حالة الاهتمام بتقديم هذه النصوص طيلة الوقت خاصة وأن معظم نصوص مسرح الستينيات قد ذهبت إلى دفاتر التاريخ وأصبحت لا تعرض إلا فى المناسبات أو داخل اللجان الأكاديمية التى تعقد لاختبار الطلبة.

ولذلك سنعود إلى العناصر الأساسية التى تمتاز بطابع التكرارية فى نصوص صلاح عبد الصبور، أو لنقل تلك الأنماط الكبرى التى تشكلت من خلالها ملامح مسرح صلاح عبد الصبور(المثقف المهزوم – المرأة / الوطن – الطاغية /السلطة – المخلص).

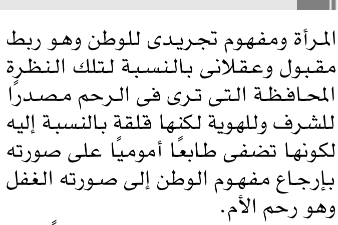
إنها الأنماط الأساسية التى نجدها متكررة جميعها أو بعضها فى نصوص عبد الصبور الخمسة والتى تقدم نفسها على أنها حامل الخطاب.



المرأة/ الوطن ونظرة ذكورية تسلطية

أهم ما يميز نظرة صلاح عبد الصبور لنسائه هى الطبيعة المزدوجة فى نظرته للمرأة وهى النظرة التى يمكن تقسيمها إلى مستويين: الأول هو مستوى التقديس الذى يغلف نظرته إلى تلك الشخصيات التى تمثل فى هذا المستوى الوطن كما يبدو من ظاهر نصوص عبد الصبور، لكن ذلك لا يمنع وجود مستوى آخر نقيض؛ إنه مستوى الاحتقار للمرأة ككائن شهوانى يسعى خلف المتعة الحسية وسواء فى ذلك كافة النساء عنده، من الأميرة فى (الأميرة تنتظر) إلى ليلى فى (ليلى والمجنون) وحتى الملكة، إنها نظرة متناقضة لا تريد فض التناقض فهى فى الحقيقة شخصيات تعيش عالمًا استعاريًا لا تبالى بتلك التناقضات الظاهرية فى النظرة للمرأة طالما أنها ستدفع بمتلقيها إلى مستوى التناول الأعلا والذى يجسد المرأة كنموذج للوطن بالنسبة للمثقف/ الفنان/ الحالم/ المهزوم.. إلخ. ذلك الوطن الذى يهيم به حبًا لكن – ويا للأسف – شديد القسوة يبيح نفسه دائمًا لذوى القوة الجسدية والطغاة والخونة..!!

ولا يوحى ذلك التناقض للمتلقى بقدر من الثقة بقدر ما يوحى بحالة ارتباك فى تصوير ذلك العالم الذى يتأرجح بين مستويات من الوعى بالمرأة ما بين النظرة المحافظة التى لا ترى فيها سوى جسد شبق لا يجوز الاعتقاد بقدرته على اتخاذ قرارات دون أن يتدخل الجانب الأنثوى (الشهوانى) فى تحديده.. وبين مستوى يحاول الربط بشكل استعارى بين



المرأة ومفهوم تجريدى للوطن وهو ربط مقبول وعقلانى بالنسبة لتلك النظرة المحافظة التى ترى فى الرحم مصدرًا للشرف وللهوية لكنها قلقة بالنسبة إليه لكونها تضفى طابعًا أموميًا على صورته بإرجاع مفهوم الوطن إلى صورته الغفل وهو رحم الأم.

لكن ما يفض ذلك الارتباك دائمًا هو ذلك الوجه المزدوج للبطل الدرامى عند عبد الصبور فهناك الحضور الدائم للذكر المهزوم والمتمثل للأنثى كمحبوبة وكصورة للوطن، فى مقابل وجه يمتلك حضورًا بالقوة ألا وهو وجه المخلص الذى يعنى ضمن ما يُعنى من مشاغل وأدوار بتجاهل المرأة وأن لا يعطيها سوى وجه (السيد / الناصح) كما يفعل القرندل مع الأميرة أو كما يوحى خطاب سعيد عن ذلك القادم الذى لا توجد ليلى على جدول أعماله الصاخب.

وبالتالى فإن ما يحقق قدرًا من الاتزان بالنسبة لعالم عبد الصبور الدرامى هو كون ذلك الوضع الأمومى الذى نراه فى ثلاثة من نصوصه المسرحية هو وضع مؤقت سيتم نفيه مع ظهور المخلص الذى يتجلى شخصيًا فى نص "الأميرة تنتظر"، وهو الذى يبرر بدوره الغياب التام للمرأة فى نص "الحلاج" لكون الحلاج فى حال التصاق بالمخلص / الرب، أو أنه – وحسب روح حلولية تتخفى خلف ثنايا النص – قد صار المخلص.

إنها فكرة قلقة بالتأكيد لكن ما يؤكدها هو بروزها فى نموذج الضد الذى يقدمه صلاح عبد الصبور فى شكل السلطة الغاشمة، والذى يقدم على أنه المسيطر فى كافة علاقاته مع المرأة لكنه، وحال كسر تلك الرابطة مع المرأة، سرعان ما ينكسر ويتحطم.. وبالتالى فإن العقاب الأزلى المرصود يقع بكل من يربط وجوده بإحدى نساء عبد الصبور، حيث يتحطم تمامًا مثلما يحدث للبطل المهزوم لكونه يؤمن بالمرأة، فيبدو الخلاص وكأنه خلاص من سلطة المرأة / الوطن / الأم، وحلول سلطة الذكر المنتصر!!

أحد أهم ملامح مسرحه يكمن فى الأنماط الكبرى



انكسار البطل أمام تجسد السلطة أحد مبررات شخصية المخلص!



البطل المهزوم

ما الرابط الاصيل بالنسبة لصلاح عبد الصبور بين الثقافة وبين الهزيمة؟!

بالتأكيد إننا نستطيع أن نلمح روحاً رومانسية مستمدة من مصادر عديدة لتلك الصورة التى تقدمها لنا نصوص عبد الصبور (جميعها تقريبًا) ولكن تلك المداخل لا تستطيع أن تبرر ذلك الاحتقار الممزوج بقدر من الحنين المرضى إلى لحظة كانت فيها تلك الشخصيات فى حال اتساق مع ذاتها ومع عالمها وهو مايبرر وجود شخصية المخلص التى تبدو كمحاولة لاستعادة توازن مفقود فى العالم.. شخصية لا يبرر وجودها إلا انكسار ذلك البطل أمام تجسد السلطة..

إنها روح غريبة حقًا، ربما لن يمكننا فض ألغازها إلا بالعودة إلى واقع الستينيات الذى قام بعملية إحلال قسرى لنموذج السلطة المطلقة (المستبد العادل..!!!)

كبديل لكافة السلطات.. نموذج طرح نفسه كبديل لكافة الأدوار والسلطات التى تقوم بها النخب.. بل وحوّل تلك النخب إلى تابع، وبالتالى يمكننا أن نلمح ذلك الشعور الممزوج بالمرارة فى نظرة النخب لنفسها عبر عشرات الأعمال الفنية التى خلفتها لنا تلك المرحلة.. مرارة ممتزجة بحالة من التحسر والتزلف لتلك القوة المهيمنة التى تمثلت هنا فى جسد رجل بعينه يمتلك من القدرات ما يؤهله لأن يقوم بالنيابة عنها فى لحظة انكسارها الكبرى بكافة الأدوار التى كانت تعدها من صميم أدوارها التى كانت مؤهلة للقيام بها فى ظل مجتمع سليم.. انكسار تحل فيه السلطة (ذلك الرجل) فى عدة أدوار متعددة فى ذات الوقت (الطاغية/ المخلص) وهو ما يبرر حتى حالة الانكسار الجنسى أمام تلك الشخصيات الشريرة – فى النصوص – حتى الانسحاق أحيانًا.. بل تجريدها وتعريتها لتصل إلى حد تحولها إلى (الذكر المنتصر الخالد) كما فى نص مسافر ليل.. ولكن ألا يناقض دور الشاعر فى نص (بعد أن يموت الملك) ذلك الدور.. ربما، ولكن، وبالعودة إلى ما يقوله، سنراه يقدم نفسه فى صورة المخلص.. وبالتالى فهو بديل للملك وصورة منه على قدم المساواة..

وبالتالى فإن الانكسار أمام المرأة هو معادل لحالة الانكسار أمام الدور، والخلاص إذن مرتبط بانتصار السلطة المطلقة التى تقوم على أداء ذلك الدور وتحل محل النخب وبالتالى فإن قيامها بذلك الدور يعنى انتفاء الحاجة إلى النخب، وهنا نجد دورًا جديدًا لذلك الدور الذى تقوم به المرأة فى مسرح صلاح عبد الصبور، إنها الأداء الذى تنتفى الحاجة إليه بانتهاء دورها تمامًا كشخصية المثقف.



الطاغية القادم من بعدى

لنعد إلى ثالث الأضلاع فى ذلك المثلث الذى نحاول تلمس ملامحه والذى يقدم كنموذج للشر الخالص أو ببساطة السلطة.. ولكن هل حقًا أن السلطة هى الشر المطلق.. بالتأكيد إن نصوص عبد الصبور تقدم كافة أشرارها كنماذج للسلطة ولكن ربما يكون الانتصار الأكبر للسلطة هو فى كونها تقدم نفسها على أنها الواقع وأن كل ما عداها هو محض أوهام زائلة.. وأنها تحل بشكل دائم فى صور بديلة إلى ما لا نهاية فهى تخرج فى أكبر هزائمها من السمندل إلى الأميرة التى لن تصير أنثى فيما يلى من زمان.

وبالتالى فإن مفهوم السلطة هنا ليس بمفهوم شرير فى مطلقه بل أنه يمكن اعتباره شرًا لا بد منه كى ما ينتظم العالم، فلا بد من وجود مخلص / طاغية قادر على تحمل ذلك الدور حتى يمكن تشكيل العالم وجعله آمنًا، بل لا يمكن هنا تخيل وجود العالم بغير وجوده من الأساس.. فى حال عدم وجود ذلك المخلص الذى يقوم بكافة الأدوار والذى يحل نيابة عن الجميع بنصوص عبد الصبور.. فإن ذلك يعنى ببساطة العدم..

ولكن وبالعودة إلى نصوص عبد الصبور نجد أن هناك وفى المقابل صوتًا خافتًا يوحى لنا برغبة مكبوتة بالوصول إلى حالة العدم – التى سبقت الإشارة إليها – تلك رغبة تتمثل فى كون الشاعر والقرندل محض عابرى طريق.. أو صعاليك غير مستقرين أو فى نص آخر المخلص القابع فى حال الغياب بشكل مبدئى كما فى حال (ليلى والمجنون) أو حتى الانطلاق من كونه مصلوبًا كما فى الحلاج.. إن الوجود المتعين المستقر للمخلص غير ممكن لكونه وجودًا مؤقتًا دائمًا، وبالتالى فنحن دائمًا على حافة العدم الذى يقدم نفسه كخلاص أخير خاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار النظرة المحتقرة للمرأة فى نصوص عبد الصبور – كما سبقت الإشارة – والتى تبدو برغم ذلك الاحتقار هى الرحم الأصلى لذلك العالم.. أى وببساطة فإن سيطرة الوضع الأمومى هى وضع نهائى لكونه وضعًا غير قابل للدمج مع مفهوم السلطة الذكورى الذى تطرحه النصوص.. وبالتالى فهو مساو للعدم وبالتالى – أيضًا- فإن العلاقة التراجيدية التى تصبغ تلك النصوص هى التراجع الذى يصبغ بصبغة جنسية للمثقف / المخلص أمام الطاغية / المخلص، انكسار يقوم فيه الطاغية بكافة الأدوار التى كانت منوطة بذلك المثقف – والجنس أهمها بالتأكيد – انكسار يظن المثقف فيه أنه سينتهى بنهاية احتياجه للمرأة أو لنقل بقيام الطاغية بذلك الدور نيابة عنه، لكنه ومن ناحية أخرى يدرك أو لنقل إنه يرغب فى فشل الطاغية فى القيام بكافة الأدوار التى يقوم بها.

إنها تركيبة معقدة لكنها كانت ملائمة للغاية لتفسير علاقة النخب بالسلطة من جهة، وعلاقة المجتمع بالمرأة من جهة أخرى، وهى علاقات ارتدادية – فيما أظن – خلقت ذلك الوعى المشوه الذى شكل الستينيات، والذى بقيت آثاره حتى اليوم فى صورة تزايد التآكل المستمر لتلك النخبة، مما يجعل من صلاح عبد الصبور نموذجًا مثاليًا لمسرح التسعينيات وبداية الألفية.. ذلك المسرح الذى يعكس نظرة المجتمع للدور المتراجع لنخبه ونظرته للمرأة والطاغية.. ذلك المسرح الذى يحاول فنانوه إيجاد مساحة لممارسة البكائيات على ذلك الدور المفتقد للمثقف فى الواقع ولتقديم رؤاهم عن تشوهات الواقع.


محمد مسعد

• هناك تجارب تعيد النظر إلى وظيفة الممثل على خشبة المسرح وإمكانية استبدال حضوره الجسدى بعنصر ديناميكى من نوع آخر (دمية آلية، مؤثرات فى المشهد، إضاءة). فى هذه الحالات كان الأمر يتعلق بتطوير وجود الممثل الإنسان بإدخال نوع من الذات الأخرى الإلكترونية.

نشأة المسرح المدرسى فى مصر والوطن العربى

للمسرح المدرسى أهمية كبيرة فى تيسير العملية التربوية والتعليمية ، كمنصة غير تقليدية لتلقين الدارسين مختلف المهارات التربوية والتثقيفية والتعليمية .

ومع ذلك فإن أغلب المنشآت التعليمية تفضل توجيه جل اهتمامها إلى العلوم الرياضية والقوانين الهندسية والقواعد الأساسية للغات الإنجليزية والعربية والفرنسية وتكتفى بالتنبيه الرسمى الشديد على ضرورة تفعيل التربية الرياضية والموسيقية والمسرحية دون حرص حقيقى على ذلك ، وكأن المسرح وغيره من الأنشطة نوافل للتربية المدرسية والتعليمية، ويساهم فى تهميش النشاط المدرسى أولياء الأمور الذين يخشون أن يعشق أبناؤهم هذه المجالات الترفيهية، ويرتبطون بهذه الفنون فينحرفون عن المسار ، ويتجاهل هؤلاء ما لممارسة كافة الفنون من أهمية فى ضبط الصلاحية النفسية والثقافية والاجتماعية للممارس بسبب ما تحتاجه لعبتها المنتظمة من ضوابط وقواعد إذا لم تتسق جميعها استحال على الإنسان أن يستفيد بها .

وتهدف المسرحية المدرسية إلى تخريج محامين وأطباء وقضاة وعلماء ومبرمجين وخبراء وقادة وحكام لديهم من الحس الوجدانى والإنسانى والقدرة على التعبير عن أنفسهم وعن الآخرين بالأقوال (الإلقاء) والأفعال (الإيماءات) بما يتناسب وما يمتلكونه من قدرات علمية واجتماعية ، حيث يهدف المسرح المدرسى إلى إعداد طبيب قادر على التعاطف مع مرضاه وقاض واع إلى أن فرصته فى النار ضعف فرصته فى الجنة، عليه أن يتحرى أقصى حدود العدل، وهذه السلوكيات قلما تتوافر لإنسان مهما كان تفوقه إن لم يتصل بطريقة أو بأخرى بالفنون الرياضية والثقافية والفنية، ندرك ذلك عند تصفح السيرة الذاتية لكثير من القيادات السياسية والاقتصادية والعلمية لأن المسرح التربوى المدرسى يحرض على مكارم الأخلاق، وفعل الخيرات وإلى الوفاق وعدم الاختلاف.

بزغ فجر هذا الرافد الفنى الثقافى التربوى على يد رجال كانوا يعملون بالسلك المدرسى أدركوا بفطنتهم وصفاء نيتهم أن المسرح يستطيع أن يكون قاعدة للتقويم والتربية والتعليم فى كل قرية أو عاصمة أو مدينة، ليس لطلاب العلم وحدهم بل يمتد تأثيره حتى يروى جميع مكونات البيئة الشعبية، أما رواد هذه الحركة الإصلاحية فقد كانوا جميعهم من المعلمين من ذوى المواهب الثقافية والفنية فعلوا ذلك أوائل العقد الرابع من القرن الأخير للألفية الميلادية الثانية .

وسنحاول التعرف على بعض أعمال هؤلاء الرواد لما لذلك من أهمية فى إحداث التواصل الإنسانى وحفظ ما لهم من فضل فى ريادة هذا العمل وهم :

الشاعر.. محمود غنيم

وكان مدرساً بمدرسة المعلمين بالإسكندرية المصرية وأسندت إليه مهمة الإشراف على فرقة التمثيل فلما حاول البحث عن رواية تناسب المسرح المدرسى ولم يجد، أقدم على كتابة نص شعرى رائع بعنوان (المروءة المقنعة) وكانت تجسيداً حياً للقيم والسلوكيات الإسلامية النابضة بالنبل والمروءة والإيثار والزهد والعدل والوفاء وبكتابتها فى مستهل عام 1940م أصبح محمود غنيم رائد الكتابة للمسرح المدرسى الذى كان قد أعلن رسمياً عن بدء نشاطه من واقع أول قرار حكومى لوزارة المعارف المصرية عام 1937م، وبعد الموافقة على المشروع المقدم من الفنان (زكى طليمات) وقد تضمن فى صياغته البنود السابق ذكرها عن أهداف وأهمية المسرح المدرسى، وصدرت مسرحية (المروءة المقنعة) بصحيفة دار العلوم سنة 1940م وظلت هذه الصحيفة هى المصدر الوحيد لهذه الرواية التى أخذت مكانها بادئ الأمر على المسارح المدرسية ومنها انتقلت إلى مختلف الهيئات ثم أخذت طريقها إلى الأقطار العربية فمثلت فى اليمن ، وفى الكويت، وفى سوريا، وفى العراق، وفى الأردن.

محمد محمود رضوان :

كان «نقيب المعلمين» المصريين وكتب عدداً من المسرحيات المدرسية بمقدمة توضح فهمه لرسالة المسرح المدرسى يقول فيها : «ليست صناعة المدرسة تسلية الجمهور وتفكهاته، وإنما صناعتها التهذيب ، إذا أقامت المدرسة حفلاً فلكى تعرض على الآباء والأمهات صورة مما يتلقنه أبناؤهم وبناتهم فى أوقات نشاطهم المدرسى ، لا أن تزيف لهم قصة تسليهم وتفكههم فإذا رغبوا فى التسلية والتفكه فإن لهما دوراً غير المدارس وممثلين غير التلاميذ»، وتميزت منتجاته المسرحية بالشمول حيث تحتوى على اللوحات الغنائية، الألحان والموسيقى والحركات التعبيرية التى تثرى العرض ، وقد كتب د. محمد محمود رضوان تسع مسرحيات؛ هى: (نور على الصحراء، وطفولة محمد، وشباب محمد، وفى سبيل الله، وإسلام عمر ، إى يثرب، وعلى ضفاف اليرموك، ومروءة ووفاء، ودموع الخنساء).

الكاتب المسرحى الكبير على أحمد باكثير

أسهم فى إثراء المسرح المدرسى بمسرحيات قصيرة مستلهمة من التاريخ، حدث ذلك فى بداية حياته الوظيفية التى كانت فى سلك التربية و التعليم مدرساً للغة العربية، ومن أهم نماذج إنتاجه المسرحى المدرسى السبعة نصوص المنشورة مجمعة بسلسلة (اقرأ) التى كانت وما زالت تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب والتى حملت عنوان أحدها وهو (من فوق سبع سماوات) وهى كما أجمع المتابعون والمهتمون والنقاد نماذج فريدة رائعة ورائدة لهذا اللون المسرحى وهذه النصوص هى (هلك المتنطعون، والخاتم، وحارس البستان، ومن فوق سبع سماوات، وزوجتان صالحتان، والإمام الشجاع، والأسير الكريم).

الشاعر الرقيق : محمد يوسف المحجوب

لم يخرج عن دائرة النشاط التربوى طوال حياته واهتم بالمسرح المدرسى الموجه للمرحلة الابتدائية فى كثير من إنتاجه الذى التزم فيه الأسلوب الشعرى وأكثر مسرحياته شهرة وتداولاً هى (بلال، والهجرة، الأولى، وعمر، والعجوز، وأصحاب الفيل، وغزوة بدر، وهجرة الرسول عليه الصلاة والسلام) .

وفيما عدا الخطأ والجهل ومحدودية المعرفة يمكن أن نخلص إثر هذه القراءات إلى ريادة هؤلاء لكتابة المسرح المدرسى كونها أهم مراحل صناعة المسرحية المدرسية .

وقد آثرنا ذكر العناوين الرئيسية لعدد كبير من النصوص المسرحية المدرسية حتى يمكن الاستفادة بها كنقطة للانطلاق نحو إعادة إحياء هذا الكيان الذى يحتاج إلى خلوص النية والرغبة فى تطوير حقيقى للمجتمع من خلال واحدة من أبسط وأهم وأحب الوسائل التعليمية غير التقليدية .



المنشآت التعليمية توجه الاهتمام للعلوم الرياضية والهندسية وتهمل فنون المسرح

نؤمن بأهمية المسرح المدرسى بالفطرة لكننا بحاجة إلى منظومة علمية

والسؤال الهام الذى يفرض نفسه هو : كيف ننهض بالمسرح المدرسى كمدخل للنهوض بالثقافة والمجتمع ؟ والإجابة فى ضوء ما تقدم هى :

إقناع المجتمع بكل فئاته وطبقاته بأن المسرح المدرسى لا يهدف إلى تحويل كل الدارسين إلى ممثلين ولا يسعى إلى ذلك قدر اهتمامه بإكساب الطلاب المهارات السابق طرحها ، هذا الإقناع هو المرحلة الأولى يعقبها الاهتمام بآراء وتعليمات وتحفظات الباحثين والمهتمين بهذا المجال ، والاطلاع على الأبحاث والدراسات القليلة المتعلقة بالمسرح المدرسى وهى نادرة وتعد على أصابع اليد الواحدة .

واللافت للنظر أن النشاط المسرحى المدرسى رغم عدم الاهتمام به غزير ومتنوع ومنتشر على خارطة العمل المدرسى فى مصر والدول العربية لأننا رغم تحفظنا نؤمن بالفطرة أنه ضرورة من الضروريات والدليل أن الطفل أو الطفلة فى سنواته الأولى يمارس ألعاباً تمثيلية مع أقرانه دون تعليم وتوجيه، فتمسك الطفلة دميتها وتلقنها من الإرشادات والتعاليم مما علمته من أمها، أما الصبى فيخرج طاقته فى توظيف عصاه كأنها دابة يركبها أو سلاح يقاتل به أعداءه الوهميين.

المشكلة الحقيقية أن أغلب القائمين على حركة المسرح المدرسى من غير المتخصصين فيه المؤمنين بأهميته المدركين لسمو رسالته مما يؤدى إلى عدم نمو حركته وإلى عدم تطوره أو تقدمه إلى المستوى الأكثر نضجاً الذى نأمله .

والمسرح المدرسى فى ظل عدم اهتمام القيادات الحالية به يفتقد أهم علاماته ومقوماته؛ مثل

النص المسرحى المدرسى الذى يجب أن يتوافق مع الشريحة العمرية للتلميذ أو الطالب الموجه إليه .

الكوادر المحبة للعمل والمؤمنة برسالته المؤهلة لإنجازه ثقافياً وفنياً .

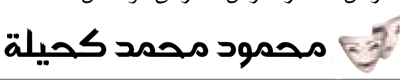
توعية أولياء الأمور والمربين بأنه نشاط مفيد غير مهدر للوقت وله عائد أدبى وثقافى كبير وتلقينهم أهمية وفوائد المسرحية المدرسية.

- تعليم الأبناء فنون التعبير والأداء والإلقاء .
- تمكين الطلاب من امتلاك ناصية القدرة الحوارية.
- إذكاء الروح الوطنية والقومية .
- تذوق محاسن اللغة المسرحية .
- تدعو إلى العمل الجماعى والتعاون والطاعة.
- تعالج الخجل والإدمان وأغلب الأمراض النفسية .
- تشغل أوقات فراغ التلاميذ فى المراحل التعليمية المختلفة .
- تعود الطالب على ضبط السلوك وتحمل المسئولية.
- تكتشف المواهب الفنية والإبداعية .
- تصقل القدرات الإبداعية .

ولتحريك مشهد المسرح المدرسى لابد من نشر الرسائل العلمية والمقالات التى تؤكد على أهمية هذا الكيان .

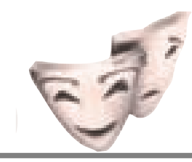
- وكذلك إقامة المؤتمرات والندوات التى تهتم بتطوير ذلك النوع من الأنشطة التعليمية غير التقليدية .

وحرصاً على اكتمال الفائدة يجب إقامة مسابقة فى الكتابة المسرحية المدرسية لتوفير النصوص اللازمة لتنشيط حركة المسرح المدرسى وكلما كانت الجوائز أكبر من حيث قيمتها المادية والمعنوية كلما اجتذبت صفوة المواهب والأقلام الإبداعية المصرية والعربية ، لأن أهم عنصر من عناصر العرض المسرحى هو النص .



• ضمن فعاليات الاحتفال بيوم المرأة عرضت مسرحية «حكايات مصرية» تأليف عزة شلبى وإخراج ناصر عبد المنعم على المسرح العائم بالمنيل.

• شهدت الساحة الفنية نوعًا من السحر التكنولوجى على خشبة المسرح، بالفعل، منذ ذلك الوقت، ظهر بوضوح أن أفضل النتائج يمكن الحصول عليها عندما تنجح التكنولوجيا فى أن تتحول من مجرد عمليات ترقيعية إلى عمليات تجميلية.



وثائق الجسد والأداء المسرحى

ما هى الكيفية التى يتسنى الحديث بها عن الجسد فوق خشبة المسرح؟ وما هى الأدوات والمناهج التى يمكن استخدامها؟ خاصة بعدما استعاد الجسد دوره فوق خشبات المسارح، وصار الاهتمام به يشكل أحد أهم الظواهر الثقافية التى شغلت المعنيين بالفن والأدب والثقافة بعامة فى العقود الأخيرة من القرن الماضى وحتى الآن..

تلك الأسئلة كانت الحافز لإقامة العديد من المنتديات والموائد المستديرة للإجابة عن سؤال الجسد على الخشبة أو المسرح، وكان من بينها المائدة المستديرة التى نظمها المركز القومى للبحث العلمى بباريس حول موضوع الجسد والأداء المسرحى "ثمرة أعمالها وخلاصة ما تم التوصل إليه فى هذا الموضوع"وقد شمل الكتاب (بجزئيه) عددًا ضخمًا من الأبحاث والحوارات لعدد من الباحثين فى تخصصات شتى، اجتمعوا حول الجسد والأداء.

وهم "آلان برتوز" الذى كتب عن "توافق الحواس والنظرة فى إدراك الحركة، و "ماو ساو ياما جوشى" الذى تحدث عن "وظيفة العيون فى المسرح اليابانى" و "جان بيلهوس وميرالى بونار "عن" الفضاء الحركى.. الإدماج الحسى - الحركى والمعرفى".

كما تحدث وفرانسواز.ك. جوفروا "عن القفزة أو فن عدم لمس الأرض مطلقًا "وظيفتها وأشكالها لدى الحيوانات" وتحدث فرانسوا برنار ميشيل" عن التنفس والصرخة، و"جى كورنوت" عن الحنجرة، و"فيسنت فوينتس" عن "صوت الجسد، وتناول "دانيال كوهين" الجسد فى النغم والموسيقى فى القرن العشرين، و "جورج أبرجيس" اعتبر الجسد "توتة صوتية وحركية" أمّا "بلا ندين بريل" فقد قام بـ "تحليل الحركة / الكلمة وتقنيات الجسد من حركات العناية بالطفل إلى التقنيات اليومية.

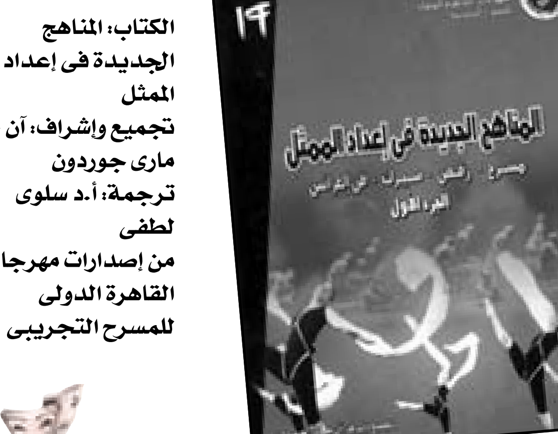
كما شمل الكتاب أيضًا إسهامات أخرى لـ "إيفان داروهارسى، و،ماريون باستيان، شانتال ماليير، باتريك دى فو، كاترين مونييه، سيمون بن موسى، جان ميزون نيف، سالى جين نورمان، إيلى كونيجسون ودارت مساهماتهم حول التحليل السينمائى للإشارة وتحليل تصميم الرقصة، تصوير الجسد المتحرك، الجسد الهستيرى: مكان مسرحى، الحركة العادية وتبدلاتها، فن الجسد من المفهومى إلى الطقوسى أو خداع الحضور والمتفرج وظله..

هذا فضلاً عن مناقشات تلت هذه المحاور، أدارتها "أوديت أصلان" محررة الكتاب مع الباحثين، إضافة إلى قيامها بقراءة وتحليل وإخراج "ج. سترهلر" لمسرحية "العاصفة" لشكسبير والكتاب يحتوى صوراً ورسوماً توضيحية وشارحة تشكل إضافة أخرى حقيقية لمحتواه.

الكتاب ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.



الكتاب: الجسد والأداء المسرحى
تحرير: أوديت أصلان
ترجمة: أ.د منى صفوت
مراجعة: أ.د / نادية كامل
الناشر: من إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى



الكتاب: المناهج الجديدة فى إعداد الممثل
تجميع وإشراف: آن - مارى جوردون
ترجمة: أ.د سلوى لطفى
من إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

إعداد الممثل الشامل

هذا الكتاب رصد المناهج الجديدة فى إعداد الممثل، تلك المناهج التى تتجه أكثر فأكثر ليس إلى تعلم التقنيات والمهارات فحسب وإنما إلى مساعدة الممثل على التنمية الذاتية، بحيث يكون قادرًا على الخلق والتجديد والإضافة ويثير الكتاب عددًا من الأسئلة المهمة التى تتعلق بطرق ومناهج التمثيل - موضحًا أن الفصل بين المناهج كان هو الأسلوب السائد من قبل فى تدريب وإعداد الممثل، فكان الممثل يتلقى دروسه فى المسرح منفصلة عن تدريبات الرقص، وفنون السيرك أو العرائس وهو الأسلوب الذى تم تجاوزه الآن فى المناهج الحديثة، تلك التى تهتم بالإعداد "متعدد الأنظمة" أو متعدد التخصصات الفنية، مشيرًا إلى أن هذا الإعداد ليس من شأنه أن يتمكن الممثل من أداء كل فنون العرض، أو أن يعرف كل شيء فليس هذا هو الهدف الأساسى إنما الهدف - كما توضحه أستاذ التمثيل فى المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال - هو إمداد الممثل بالأساليب التى تجعله قادراً على الربط بين الفنون المختلفة وإدماجها فى معارفة الشخصية، وإعادة تعريفها طبقًا لأسلوبه الخاص، ومع ذلك ترى بعض المدارس أن هناك حدودًا لهذا الإعداد متعدد التخصصات.

يحتوى الكتاب على مقدمة تشرح المصطلحات التى يقوم عليها الكتاب، ثم استعراض لأساليب الإعداد فى عدد من معاهد ومدارس الفن فى العالم، من خلال الحوار مع القائمين على هذه البرامج، ومن هذه المعاهد "الكونسيرفاتوار القومى العالى للفن المسرحى فى باريس، والمعهد العالى للمسرح القومى فى استراسبورج، ومعهد ليكوب، والأكاديمية المسرحية بسان بطرسبورج وغيرها.

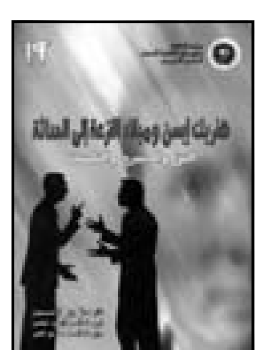
إبسن كاتبًا حداثيًا

فى مقدمته للكتاب يشير المؤلف إلى السبب الذى من أجله أقدم على تأليف هذا الكتاب، وهو تجاهل إبسن ومكانته، أو حداثته حين يتعلق الأمر بالحديث عن مؤسس الحداثة، وإشارات النقاد الأكاديميين التى لا تتوقف إلى بودلير وفلوبير وغيرهم دون ذكر لإبسن ومسرحه.. يحتوى الكتاب على ثلاثة أجزاء: "مكان إبسن فى التاريخ" ويحتوى على أربعة فصول هى "إبسن وأيديولوجيا النزعة إلى الحداثة، النرويج بعد الاستعمار: مصادر إبسن الثقافية، إعادة التفكير فى التاريخ الأدبى: المثالية والواقعية وميلاد نزعة الحداثة، ثم عالم إبسن المرئى: المشاهد المبهرة والتصوير والمسرح، أما الجزء الثانى: "انطلاقة إبسن الحديثة" فهو يحتوى على فصلين هما "تقييد الحرية عند المثاليين، الحداثة فى "الإمبراطور والجليلى"، ويحتوى الجزء الثالث "نزعة إبسن إلى الحداثة: الحب فى عصر النزعة إلى الشك.. على أربعة فصول هى "إنسان أولاً وقبل كل شئ: المثالية والمسرح والنوع فى بيت الدمية، فقدان الصلة باليومى: الحب واللغة فى البطة البرية، فقدان الثقة باللغة: أوهام الاتصال الكامل فى روزمرهولم، ثم فن التحول: الفن والزواج والحرية فى مسرحية "السيدة من البحر".

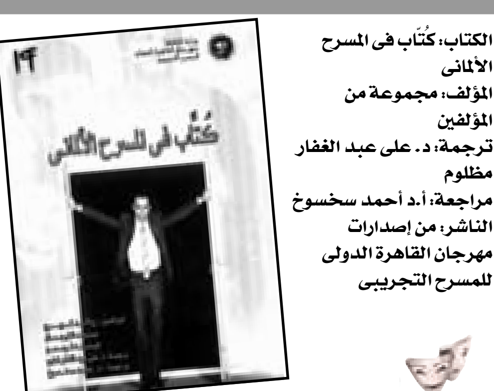
كما يحتوى الكتاب ملخصًا لمسرحية "الإمبراطور والجليلى" لإبسن.

والكتاب فى إجماله يحاول المؤلف من خلاله، وعن طريق استعراض المذاهب الجمالية والفنية، وقراءة تطورها التاريخى، التأكيد على نزعة إبسن الحداثية، التى تجعله مشاركًا أصيلاً فى ميلاد وتأسيس هذه النزعة، وذلك من خلال قراءة المؤلف لعدد من أعمال إبسن المسرحية.

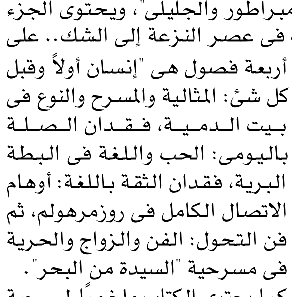
وبذلك يقدم الكتاب إسهامًا جوهريًا فى فهم التاريخ الأدبى للقرن التاسع عشر.



الكتاب: هنريك إبسن وميلاد النزعة إلى الحداثة "الفن والمسرح والفلسفة"
تأليف: توريل موى
ترجمة: أ.د جمال عبد المقصود
الناشر: من إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى



الكتاب: كُتّاب فى المسرح الألمانى
المؤلف: مجموعة من المؤلفين
ترجمة: د. على عبد الغفار مظلوم
مراجعة: أ.د أحمد سخسوخ
الناشر: من إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى



هؤلاء أثروا المسرح الألمانى

هذا الكتاب أعدّه مؤلفوه: رولاند كوبرج وبيرند شتيجمان وهينركه تومسن حول عدد من كتّاب ومؤلفى الدراما الذين قدّمت أعمالهم فى المسرح الألمانى، ويشمل السير الذاتية لهؤلاء المؤلفين، وحوارات معهم، ومقالات كتبت عن أعمالهم المسرحية، ونماذج من هذه الأعمال.. والكتّاب هم: "جون فوسه، رولاند شيملبفنج، ياسمينا رضا، إلفريدة يلينك، الأخوان بريسناكوف، أوليفرريسه، إنجو شولتسه، موريتس فون أوسلر.

كما اشتمل الكتاب على النص الكامل لمسرحية "دردشة ذاتية" المأخوذة عن يوميات "جوبيلز" التى كتبها فى الفترة من "١٩٢٤ - ١٩٤٥" وأخرجها أوليفر ريسه، وكذلك النص الكامل لمسرحية "حكام الآلهة" لرولاند شيملبفنج



أسلوب الشخصنة فى التمثيل

يعتبر هذا الكتاب مرجعًا مهمًا لطالب التمثيل حيث إنه يساعده فى إعادة خلق أدوار من المسرحيات الكلاسيكية والتى هى ضرورية، وحيوية، وتهم متفرجى القرن الحادى والعشرين. إنه يقدم لنا نظريات التمثيل الأساسية المأخوذة من تقاليد التمثيل العريضة والعريقة.

بهذه المقدمة يستهل المترجم الراحل د. سامى صلاح تقديمه للكتاب مشيرًا إلى أنه يغطى أو يقدم معالجة "مشخصنة" للتمثيل تشجع الممثل على استخدام ذاته لكى يشخصن الدور، وذلك من خلال إثارته لموضوعات رئيسية مثل "الاسترخاء، التركيز، فعاليات الحركة، الإدراك الحواسى، جذور الإحساس: الجسد والانفعال، الخيال، الارتجال، الصوت فى حالة فعل.. أمّا الجزء الثانى من الكتاب فيعالج تطور أسلوب للأداء يكون ملائمًا للاستخدام الفعّال فى المسرحيات الكلاسيكية.

ويقول "جيرى ل. كروفورد" : إن هذا الكتاب مصمم ليساعد فى تدريب وتطوير الممثل فى مستوى المعاهد والجامعات، كما يمكنه كذلك أن يكون مفيدًا لطالب المرحلة الثانوية مثله مثل الممثل المحترف الواعد الذى يعمل على مسئوليته أو فى الاستوديوهات.

إن هذا الكتاب يعالج تدريب الممثل من خلال مفهوم الـ "شخصنة" والذى يعنى اكتشاف الممثل من خلال اتجاهات تكون أبعادًا للدور الذى يخلقه، ومثل هذا العمل يساهم فى الاسترخاء والثقة حيث يكون الممثل حرًا من الانفعالات القسرية.



الكتاب: التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب
تأليف: جيرى ل. كروفورد
تحرير وتقديم: أ.د سامى صلاح
ترجمة: أ.د نبيل راغب



محمود الحلوانى

• لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة رشحت مسرحية «دعاء الكروان» لفرقة مسرح الشباب للمشاركة فى مهرجان دولى بكندا خلال نوفمبر القادم.

• إن الحدث المسرحى جوهريًا هو عمل تمثيلى/ تفسيرى، وبالتالى يكتسب قيمة فقط بداخل الإطار الذى يحدث فيه . وبما أن المسرح مؤسس على العلاقة بين الممثل والجمهور فهو يحدث دائماً بداخل منسقات خاصة سياسية واجتماعية.

استلهام الأسطورة والموروث الدينى والقصصى

الروائع السبع لتوفيق الحكيم

فى كتاب "الروائع السبع لمسرح توفيق الحكيم" يقوم المؤلف محمد عبد الوهاب صقر بدراسة سبع مسرحيات لتوفيق الحكيم وتركيز الضوء عليها باعتبارها الأكثر نضجًا فى مسرحياته؛ حيث استلهم فيها روح الأساطير والقرآن الكريم والتاريخ.

فالحكيم قد درس الأدب اليونانى والفرنسى وسافر إلى أوربا واتصل بالأدباء والفنانين، وكان قد كتب قبل سفره عدة تمثيليات ذات طابع محلى ليجذب إليها الجمهور، وهى مسرحيات تعالج مشكلات اجتماعية ويؤكد المؤلف على أن الحكيم بعد عودته من أوربا لم يكتب مسرحيات للتمثيل على خشبة المسرح، بل كتب مسرحيات ذهنية؛ الصراع فيها بين المطلق من المعانى، كما أكد على أن مستوى الحكيم الثقافى قد انعكس على مستواه فى التأليف المسرحى.

إيزيس وتجريد الأسطورة

أولى المسرحيات التى تعرض لها الكاتب هى مسرحية "إيزيس" متسائلاً عما إذا كان هناك حق للكاتب المسرحى فى تغيير جوهر الأسطورة أو مضمونها الحيوى، فلا يحتفظ بكل ما تتضمنه من أحداث وأشخاص ورموز، وذلك بدعوى أنه يحاول تقريب الأحداث والشخوص من الواقع، ويختلف المؤلف هنا مع الدكتور لويس عوض الذى أخذ على الحكيم فى مسرحية "إيزيس" تجريده للأسطورة من معانيها الرمزية وجلالها الأسطورى؛ فيقول المؤلف إنه يرى أن من حق الكاتب المسرحى؛ بل من واجبه أحيانا أن يجرد الأسطورة من الأحداث التى تعتبر مستحيلة بالنسبة للحياة، وأن الحكيم فى هذه المسرحية قد نجح فى جعل الشخصيات تتصرف تصرفات البشر، ولم يجعلها آلهة كما فى الأسطورة.

باب الحياة

ثم يتعرض الكاتب لمسرحية "بجماليون" ويعقد مقارنة بين بجماليون برنارد شو وبجماليون الحكيم، فيقول إن شو أراد أن يؤكد على أن المرأة إذا وجدت الظروف التى تجعل منها امرأة مثقفة واعية فإنها تصير كذلك؛ رغم نشأتها الأولى الوضيعة، فالفوارق الطبقية بين الناس لا أساس لها، أما الحكيم فيريد أن يقول إن المرأة تعوق الفنان عن عمله، وتعطل طاقاته الفنية، وأن العباقرة يجب أن يبتعدوا عن المرأة، ولكن نداء الحياة أو الغريزة القوية تدفعه دفعًا نحو المرأة، إنها حيرة الفنان بين ملكاته وبين المرأة / باب الحياة.

وعن مسرحية "براكسا" أو مشكلة الحكم، يرى المؤلف أنه على الرغم من أن الحكيم استوحى فصلها الأول من مسرحية "مجلس النساء" لأريستوفان فإنها تُعدّ أروع بكثير من مسرحية الرائد اليونانى، ذلك أن مسرحية الحكيم لها هدف سياسى؛ وهو أن المرأة تفشل إذا تولت الحكم، وكذلك الديكتاتور العسكرى، ومعهما الفيلسوف أيضًا، وانتهت بأن يكون الحكم للشعب، وأن مسرحية أريستوفان، التى كتبها عام 392 ق.م، كان الهدف منها الترفية عن أهل أثينا بعد هزيمتهم أمام اسبرطة، لذلك كتبها من نوع الفارس الذى لا يهدف إلا لمجرد الإضحاك.

كان الحكيم يهدف من وراء كتابة مسرحيته إلى نقد الحياة السياسية الحزبية، والتهكم على المرأة وفشلها إذا تولت عملاً سياسيًا، وأن شخصية الفيلسوف فى المسرحية هى شخصية الحكيم الذى ينادى بأن الحكم للشعب، وهكذا يظهر جليًا أن الحكيم قد غيَّر من آرائه فى مشكلة الحكم، بعد أن كان يعتقد أن الحكم ينبغى أن يكون للصفوة أو للقوة العسكرية التى تضرب على أيدى المفسدين.

هكذا عرض الكاتب مقارنته بين مسرحيتى الحكيم وبرنارد شو غافلاً أشياء وعوامل أكثر أهمية مما أورده، وأنه لا يصح أصلاً المقارنة بين المسرحيتين لأن لكل منهما أسبابًا مظروفًا مختلفة عن الأخرى كتبت فيها، وكون الحكيم قد استلهم مسرحيته من مسرحية شو، فهذا لا يبرر المقارنة.

شهرزاد الحكيم

وعن مسرحية "شهرزاد" فيشير المؤلف إلى أن كثيرًا من الكتاب كتبوا مسرحيات عن شهرزاد شخصية ألف ليلة وليلة الأشهر؛ فكتب عزيز أباظة مسرحية شعرية هى "شهريار" وأوجد فيها شخصيتين نسائيتين هما شهرزاد ودنيازاد، وكذلك كتب على أحمد باكثير مسرحية عنها، وغيرهما من كتاب المسرح؛ إلا أن كلاً من هؤلاء الكتاب كان له أسلوبه ورؤيته لشهرزاد وموقف شهريار منها، لكن فى مسرحية الحكيم فلم يتغير شهريار، ولم يعد إلى الحياة، وظل يدور مثله مثل ثور الطاحونة حتى قضت عليه الحيرة وعدم التوازن بين البحث عن الحقيقة، والاحتفاظ بجمال المرأة وحب الحياة، فصار كالشعرة البيضاء التى يجب أن تقتلع، وإذا عاد فليكن "شهريار" جديداً حتى تستمر الحياة ولا تتوقف.

وعن استلهام توفيق الحكيم للقرآن الكريم والتاريخ؛ يقف الكاتب عند كل من مسرحية سليمان الحكيم وأهل الكهف والسلطان الحائر، مؤكدًا على أن الحكيم أراد أن يثبت أن لدينا المادة الخام للمسرح كما عند الغرب، فلدينا الأساطير والمعجزات الدينية فى القرآن الكريم، والقصص الشعبى والملاحم العربية وألف ليلة وليلة، وهذه نظرة ضيقة نأخذها على المؤلف، فالحكيم كغيره من الكتاب له الحق أن يستلهم من التراث العربى ما شاء والغربى أيضًا دون مبرر، وأنه لم يضع هذا السبب أمامه لكى يكتب هذه المسرحيات، وإلا ما كان قد كتب بجماليون.



الكتاب: الروائع السبع لمسرح توفيق الحكيم
الكاتب: محمد عبد الوهاب صقر
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

إخراج مسرحيات الحكيم

ويتضمن القسم الثانى من الكتاب طريقة عمل المخرج الذى سيقوم بإخراج إحدى هذه الروائع التى قال عنها الحكيم إنها لا تصلح للتمثيل، وأنه كتبها للقراءة والدراسة فقط؛ لأن الصراع فيها بين المطلق من المعانى، ومن ثم فهى تفقد الحركة الدراماتيكية، وأنها تصلح لأن تؤدى على خشبة المسرح إذا توافر لها المخرج المثقف الذى يستطيع أن يجعل الشعر والفلسفة يشعان فى جو المسرح كما يشعان فى جو الكتاب بما يلجأ إليه من وسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال وحركة وسكون... إلخ

كذلك أورد الكاتب الطرق الواجب اتباعها لإخراج كل مسرحية على حدة من حيث التمثيل والإضاءة والملابس والديكورات.. إلخ، مؤكدًا على أنه يجب فهم العصر الذى تجرى فيه أحداث كل مسرحية، وما كانت عليه الملابس والأثاث والحياة التى كان يحيها الناس فى هذه العصور المختلفة.



عمرو عبد الهادى

الأدوات تجدد ماضى المسرح

الكتاب: تاريخ المهمات المسرحية
المؤلف: أندرو صوفر
ترجمة: د. محمود كامل

فى مقدمته للكتاب يعرف المؤلف مصطلحه «المهمات المسرحية» بأنه يعنى: أية أداة محمولة كقطعة ملابس أو أثاث تستخدم فى تمثيل مسرحية. ويحاول استكشاف قوة الأدوات - كظاهرة مسرحية - وقدرتها على التمتع بالحياة وحدها فى العرض، وهو ما لا يجد اهتماماً كافياً من الباحثين فى المسرح، حيث يتركز الاهتمام عادة على النص، ويعود المؤلف ليقدم تعريفاً آخر «للمهمات المسرحية» باعتبارها «أشياء تقوم برحلة فى مدارات مكانية، وتقص قصصاً زمانية فى أثناء العرض. إن الهدف الأول من الكتاب - كما يقول مؤلفه - هو إعادة الاعتبار للأبعاد التى تتمتع بها هذه المهمات فى العرض.

ومن هذه الأبعاد البعد الثلاثى للقطعة، والبعد المكانى الذى يتضح مع حركة القطع فى الفضاء المسرحى، والزمانى الذى يبدو للعين مع حركة القطعة فى خط زمانى مستقيم. تلك الأبعاد التى تسمح للقطعة، أو للمهمة، بحمل المعانى المختلفة فى العرض المسرحى كذلك يتبع المؤلف رحلة القطعة فوق خشبة المسرح من عرض إلى عرض، ليكتشف ماضياً مسرحياً مميزاً يخصها وبذلك تستطيع القطعة أو «المهمة المسرحية» العمل على مستويين وظيفيين فى آن واحد؛ مستوى آنى باعتبارها أحد رموز العرض، ومن جهة أخرى «تحيى رموزاً ميتة لماض مسرحى» - كما يقول المخرج المسرحى جوناثان ميللر - وبذلك تصبح المهمات المسرحية أكثر من مجرد إكسسوارات تصبح آلات زمن يحيى بها كتاب المسرح الحدث المسرحى، ويناقشون بها الممارسة المسرحية، ويعيدون الحياة للشكل المسرحى، إن المهمات المسرحية - كما يوضح المؤلف - ليست رموزاً ساكنة، ولكنها أدوات إتقان، لها دور درامى، هو إحياء العقود المسرحية القديمة مع الجمهور، وبهذا المعنى تعد المهمة المسرحية نسخة طبق الأصل من المسرح نفسه، مهمتها بعث الصور الميتة مع شىء من التحويل.

وتتناول فصول الكتاب حياة هذه المهمات فى بعض عروض المسرح فى أزمنة مختلفة، فيستعرض المؤلف فى الفصل الأول «عرض القربان المقدس» والمهمة المسرحية كعقد مؤقت على خشبة العصور الوسطى.

الفصل الثانى: امتصاص الاهتمامات، المنديل الدامى على المسرح الإليزابيثى، وفى الفصل الثالث يتحدث المؤلف عن إسقاط الموضوع؛ الجمجمة على المسرح اليعقوبى، وعن «مروحة الموضة - الإعلام الجنسى الإرشادى على مسرح إعادة الملكية وبدايات القرن الثامن عشر يدور الفصل الرابع، وفى الفصل الخامس يشير المؤلف إلى العلاقة بين: «قتل الوقت والمسدسات ولعبة التنبؤات على المسرح الحديث».

الكتاب ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

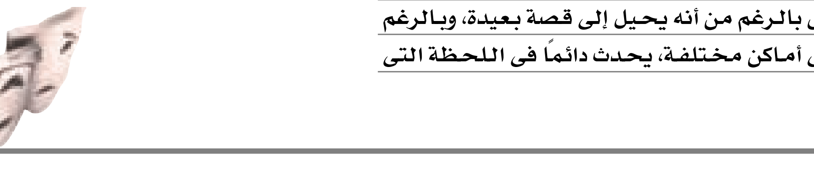


محمود الحلوانى



• مسرحية «ماكبت» ليونسكو عرضت الأسبوع الماضى على مسرح المجلس الأعلى للشباب، قدمتها فرقة كلية الحقوق جامعة حلوان، إخراج هشام عطوة.

• إن حدوث العرض المسرحى هنا والآن يعوق، أو يعرقل التمثيل عن بعد، والذى تحدثنا عنه فى الوسائل السمعية / البصرية. إن العرض بالرغم من أنه يحيل إلى قصة بعيدة، وبالرغم من أنه حكى عن وقائع حدثت فى الماضى وفى أماكن مختلفة، يحدث دائماً فى اللحظة التى نحضر نحن فيها العرض.



ممدوح حنفى.. عاشق الإسكندرية



ممدوح حنفى وممثل وموجه التربية المسرحية فى المسرح المدرسى، و "كمان" ممثل بإذاعة وتليفزيون الإسكندرية.. بدأ مشواره الفنى بالمسرح المدرسى فى المرحلة الثانوية عام 1983 حيث شارك فى مسرحية "طبيب مزيف" تأليف أنور فتح الله وإخراج عزت الإمام. انتقل بعدها إلى مسرح الثقافة الجماهيرية ليشارك فى عرض "روض الفرج" تأليف سمير سرحان وإخراج ناجى أحمد ناجى، وقد لعب فى هذا العرض دور "عم وديع" الذى يعتبره ممدوح نقلة حقيقية فى مشواره الفنى، بعده قدم عددًا من العروض منها "أزمة شرف" تأليف ليلى عبد الحافظ وإخراج حسن حافظ، "بابا زعيم سياسى" ، "عريس لبنت السلطان" وحصل على دوره فى هذا العرض على جائزة أحسن ممثل "ثان"، حيث أدى دور «عزة» مهرج السلطان ببراعة.

شارك بعد ذلك فى "بعد أن يموت الملك" إخراج حمدى أبو العلا، و"مأساة الحلاج" لناجى أحمد ناجى.

ممدوح انتقل للعمل فى البيت الفنى للمسرح وشارك فى عدد من أعماله منها "إلحق خدلك قلب" تأليف سعد الدسوقى وإخراج إيمان الصيرفى مع النجم أحمد السقا، و "غلط X غلط" إخراج محمود الألفى والعرضان من إنتاج مسرح الشباب.

أنتقل ممدوح للعمل فى القطاع الخاص حيث شارك فى "بودى جارد" و "النهارده آخر جنان" من إخراج مصطفى الدمرداش.

هذا المشوار المسرحى الطويل أفاد ممدوح وزوده بالكثير من الخبرات المسرحية التى شجعته على التوجه للإخراج فقدم عددًا من التجارب الإخراجية الناجحة منها "سلطان البحور" العرض الذى تم ترشيحه لتمثيل مصر فى المهرجان التجريبى عام ١٩٩٠، غير أن أحداث حرب الخليج حالت دون ذلك، "مدينة الأحلام" تأليف وأغانى مؤمن عبده، "زوبة والأرنوبة وحودة والراية السودا" من تأليف محمود السيد، وقد حصل العرضان على الجائزة الأولى فى سابقة وزارة الإعلام كما قدم للمسرح المدرسى "صلاة الملائكة" لتوفيق الحكيم، وحصل بها على جائزة المركز الثانى عام ١٩٩٦، و "المهرجة" ثم "عريس لبنت السلطان" وحصل بها أيضًا على جائزة المركز الثانى عام ١٩٩٧. وفى عام ٢٠٠٦ حصل عرضه "الآلهة غضبى" على المركز الأول جمهورية فى المسرح المدرسى.

ممدوح حنفى يعشق الإسكندرية ويتمنى أن يزدهر النشاط الفنى بها أكثر وأكثر، ويزيدة فخرًا أنها مدينة سيد درويش.



زياد يوسف

رشدى عبد الهادى.. نصف قرن من الإبداع



مشوار حافل وكبير قطعه الفنان الأسيوطى رشدى عبد الهادى من الستينيات وحتى الآن شارك خلاله فى إعداد وإخراج مهرجان الأنشطة المتكاملة للشباب والرياضة، وعمل موجهاً للمسرح فى مديرية أسيوط التعليمية، وقدم أكثر من ثلاثين عملاً مسرحياً للهيئة العامة لقصور الثقافة، شارك بعضها فى مهرجان الـ «100 ليلة» بالسامر مثل عرض «البديل»، وعرض بعضها فى مهرجانات أخرى ومن بين هذه العروض «سليمان الحلبى» و«الغدر» لفرقة أسيوط القومية، و«المحاكمة، وألعاب مصرية، وبكره، والمجانين» .

حصل رشدى عبد الهادى على عدد من الجوائز من مهرجانات مختلفة ومن واقع خبرته الطويلة يشير إلى أن أكثر الصعوبات التى تواجه الفرق الإقليمية هى عدم انتظام الأفراد نظرا للظروف الاقتصادية، وعدم وجود خشبات دائمة بالأقاليم، وقلة الميزانيات والدعاية للعروض وعدم الاهتمام الإعلامى بمن ينتحرون عشقاً فى الفن ويموتون دون أن يسمع بهم أحد.

ويتمنى رشدى عبد الهادى أن تتغير هذه المنظومة، وأن تحل محلها خطط تراعى فنانى الأقاليم، وتسعى نحو تشغيلهم بكامل طاقاتهم، والاستفادة من إمكاناتهم الهائلة فى إضاءة الحياة المسرحية فى الأقاليم.

أحمد إسماعيل عبد الباقى

إيهاب عبد العزيز.. يعزف موسيقى الجسد

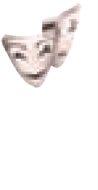
شب إيهاب عبد العزيز فى مدينته الإسكندرية، عاشقًا للتمثيل، وما أن انتهى من دراسته بقسم الإعلام فى المعهد الأكاديمى الدولى، حتى سافر إلى لبنان لدراسة إيقاع الجسد والحركة والرقص وعلاقة كل ذلك بعلم التشريح، ثم عاد إلى مصر مدربًا للرقص الإيقاعى فى مركز الإبداع وبفعل الفرق المسرحية الحرة. ولم يكتف إيهاب بما حصّله من علم فالتحق بأكاديمية الفنون لدراسة الديكور.

شارك فى العديد من العروض راقصًا وممثلاً فى مصر ولبنان، منها "النص نص" إخراج فؤاد عبد الحى، "عالم افتراضى" لأحمد كمال، ثم الحرافيش، والفرخة الدايخة..

شارك إيهاب أيضًا كموديل فى العديد من الإعلانات، والفيديو كليب.. كما كوّن الفرقة المسرحية الحرة "أولاد البلد" بالاشتراك مع عدد من أصدقائه وقدم خلالها العروض التى تعتمد على الرقص واستنطاق لغة الجسد، وتفجير دلالاتها ومازال إيهاب يحلم بأن يصبح أشهر راقص استعراضى فى المسرح.. الفن الذى يعتبره أكثر صعوبة من الوقوف أمام الكاميرا.



عفت بركات



جهاد الحطيبى.. بين المسرح والآلات الشعبية

بدأت علاقته بالفن طفلاً فى فرقة الآلات الشعبية بدمياط وشارك فى العديد من العروض المسرحية كعازف مع أعضاء فرقته. حتى اكتشف المخرج فوزى سراج قدرته على التمثيل وخفة ظله فأسند إليه دور امرأة "هنادى" فى مسرحية "حفلة أبو عجور" فحقق نجاحًا كبيرًا بصوته الجهورى وحسن أدائه وتوالت أدواره وشارك فى العديد من الأعمال المسرحية مثل "البراوى" لفوزى سراج، "الليلة نحلم" و "عام الطاعون" لرأفت سرحان، "دم السواقى" لحلمى سراج، "الخليفة" لناصر العزبى، "الشحاتين" السيد حسين و«حديقة الغرباء» لشحاتة النوتى، و "انتظار" لجيهان صبرى، و "٥٠٠ متر" لمحمد المشد



ويؤكد جهاد أنه لولا مسرح الثقافة ما كان اكتشف مواهبه فى العزف والغناء الشعبى والتمثيل.. ويؤكد أيضًا أن لديه طاقات عديدة بداخله يتمنى أن يكتشفها مخرج ويفجرها.

ومازال يحلم أن يؤدى العديد من الأدوار على خشبة المسرح وسيظل يجمع بين العزف والتمثيل إلى النهاية.

شدو الجارحى.. الابنة الشرعية للمسرح





لم تبعدها دراستها للهندسة عن المسرح، بل على العكس من ذلك، فقد زادتها الدراسة - على حد قولها - عشقاً للمسرح والتمثيل الذى مارسته فى عروض الجامعة، كذلك كان التحاقها بأكاديمية الفنون، وتخرجها من معهد النقد الفنى سبباً آخر لعشقها للمسرح واقترابها من جوهره، حيث أتاح لها ذلك أن تراه وتتأمله وتدرسه من الخارج، كما مارسته على الخشبة..

شاركت شدو فى العديد من العروض مع كبار المخرجين منها: «إيزيس» إخراج كرم مطاوع، و«مجنون ليلى» إخراج عادل هاشم، «انتفاضة» إخراج عباس أحمد، «ولاد الشوارع» لسمير العصفورى، «موقف خطير جداً» لحسن عبد السلام، «الجازية» إخراج موسى النحراوى، «إخناتون» إخراج أحمد هانى، «حلو مصر» إخراج عبير على، «رحلة حنظلة» لفوزى سراح، «أرض لا تنبت الزهور» للمخرج أحمد إسماعيل، «الزير سالم» إخراج عزت زين.

كما شاركت شدو أيضاً مع المخرج مهدى يوسف فى «جواز على ورقة طلاق، والزفاف، والمهرج» شدو تحمل تقديراً خاصاً للفنان جميل برسوم وتعتبره أستاذها الحقيقى الذى أدخلها عالم الاحتراف، وجعلها تعشق الفن وخاصة المسرح.

شدو الجارحى فخورة بحبها ونسبها الفنى وتؤكد أنها ابنة شرعية لأم الفنون وأبيها، تقصد بذلك دراستها للعمارة وممارستها للمسرح، وتتمنى شدو أن تظل على خشبة المسرح طوال عمرها، لأن الوقوف على الخشبة يريحها من عناء العمل فى العمارة ويغسل أوجاعها.

• « رجل طيب يكلم نفسه » ديوان شعر لجرجس شكرى تقوم المخرجة والمؤلفة مروة فاروق بإعداده حالياً لتقديمه فى عرض مسرحى جديد.

• إن عملية إنتاج المرئى والمسموع تقود إلى تحول عناصر الواقع الفيلمى، الذى يتخذه التمثيل انطلاقاً من شبكة العلاقات الجديدة (الداخلية بالنسبة للغة المسموعة؟ المرئية)، إلى حد عزلها بالنسبة لموقعها الأصلى (العالم الواقعى) ومن الممكن التأكيد أن مرجع التمثيل السمعى/ المرئى لم يعد الجوهر الذى تم تصويره ليتداخل مع الواقع الجديد لعملية الإخراج المسرحى.

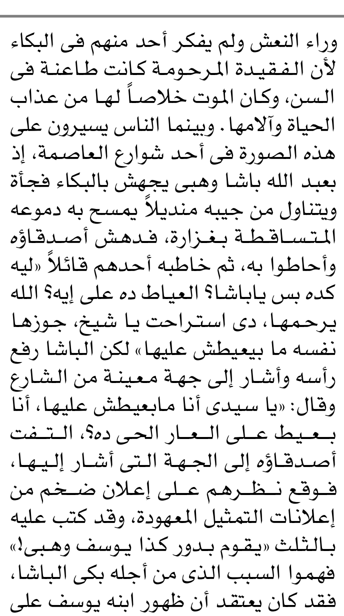
نوادر وطرائف مسرحيى زمان

عن يوسف وهبى

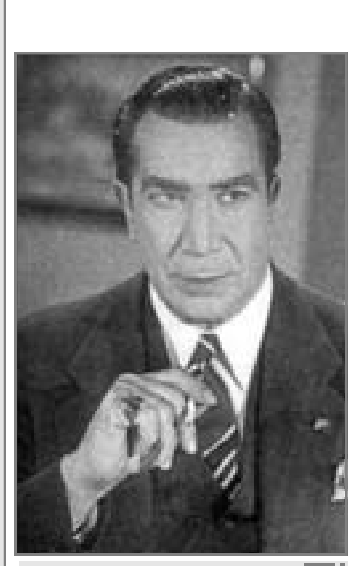


لا شك فى أن يوسف وهبى أكثر الممثلين امتلاكاً لحواسه على المسرح وأشدهم ثباتاً مهما كان الموقف حرجاً، فقد يحدث أحياناً أن «تضيع جملة» على الممثل فيتوقف ويرتبك، ويضطرب، أما يوسف فلا، وإذا ضاعت عليه جمل كثيرة لا جملة واحدة، فإنه لا يهتم بذلك، بل يؤلف من عنده بدل الكلمة الواحدة عشر كلمات، ويستمر فى تمثيله كأنه لم يحدث هناك شىء. وأغرب ما فى الأمر أن الجمهور يصفق دائماً ليوسف عندما يؤلف له جملاً فإليك الأمثلة:

حدث مرة أن تاه يوسف عن جملة فى وسط مونولوج طويل عريض، هذا معناه «إذا رأيت رجلاً مندفعاً نحو هوة سحيقة فإننى أتصدى له وأصيح به، قف قف ولا تتقدم!»، نسى يوسف جملة فى وسط المونولوج، ونسى معها بقية المونولوج، لكن لم يرتبك، فاندفع فى الكلام. وظل ثلاث دقائق يفوه بأشياء كهذه، وبسرعة فائقة لا تدع للجمهور الوقت الكافى لكى يفهمها «إننى إذا بعث من الناس أجمعين على أن الجميع يفعلون ولا يقولون ويقولون ولا يفعلون، ياللمصيبة العمياء، والداهية المريعة كأن به مساً من الجنون، فرأيت صديقاً مندفعاً إليها بكل جوارحه صارخاً مارخاً فإمتى أصيح فى وجهه قائلاً «تقدم! تقدم! ولا تقف..» وقال كل ذلك فى ثورة تمثيلية، وكانت خاتمة المونولوج بعكس ما يجب! لكن الجمهور كان مأخوذاً بالصياح والإشارة بالذراعين وغير ذلك مما يحسنه يوسف، فقابل هذا الكلام بعاصفة من التصفيق لم يسبق لها مثيل، وظل دقائق يصيح من الصالة «برافو.. برافو».



كان والد يوسف - المرحوم عبد الله باشا وهبى - حانقاً على ولده يوسف لولعه بالتمثيل، غاضباً لرؤية ذلك الشاب المهووس الذى يضيع أوقاته فى المسارح والملاهى دون أن يصغى لنصيحة أحد أو يسمع إرشادات أهله وذويه، وكانوا جميعاً يحاولون التأثير عليه لحمله على هجر المسرح، وحدث يوماً أن توفيت سيدة عجوز - زوجة أحد أصدقاء عبد الله باشا وهبى - فسار الباشا فى الجنازة، وكان القوم كلهم صامتين، يمشون بخشوع وراء النعش ولم يفكر أحد منهم فى البكاء لأن الفقيدة المرحومة كانت طاعنة فى السن، وكان الموت خلاصاً لها من عذاب الحياة وآلامها. وبينما الناس يسيرون على هذه الصورة فى أحد شوارع العاصمة، إذ بعبد الله باشا وهبى يجهش بالبكاء فجأة ويتناول من جيبه منديلاً يمسح به دموعه المتساقطة بغزارة، فدهش أصدقاؤه وأحاطوا به، ثم خاطبه أحدهم قائلاً «ليه كده بس ياباشا؟ العياط ده على إيه؟ الله يرحمها، دى استراحت يا شيخ، جوزها نفسه ما بيعيطش عليها» لكن الباشا رفع رأسه وأشار إلى جهة معينة من الشارع وقال: «يا سيدى أنا مابعيطش عليها، أنا بعيط على العار الحى ده؟، التفت أصدقاؤه إلى الجهة التى أشار إليها، فوقع نظرهم على إعلان ضخم من إعلانات التمثيل المعهودة، وقد كتب عليه بالثلث «يقوم بدور كذا يوسف وهبى!» فهموا السبب الذى من أجله بكى الباشا، فقد كان يعتقد أن ظهور ابنه يوسف على خشبة المسرح إنما هو موت أدبى أشنع من الموت الجسمانى.



يوسف وهبى

عن عمر وصفى

كان عمر وصفى سائراً ذات يوم فى الشارع مع بعض الأصدقاء فوصلوا إلى ميدان يشتد فيه الزحام. قطعه أصدقاء عمر من جهة إلى جهة مجتازين الشارع وتبعهم هو ببطء ، كعادته فى مشيته، ولما صار فى وسط الشارع داهمته سيارة وضيقت عليه الحصار.

حاد يميناً فعادت معه.

وحاد إلى اليسار فحادت معه أيضاً.

ورجع إلى مكانه فرجعت هى أيضاً.

فتراجع إلى الوراء، لكن السيارة تقدمت إلى الأمام، كل ذلك حدث كما نقول فى أقل من لمح البصر. ولما رأى عمر أن لا مفر من القضاء، استسلم لحكم القدر، ووقف جامداً لا يبدى حراكاً، وأغمض عينيه كمن ينتظر انقضاض الصاعقة، وتمتم قائلاً:

لا خلاص. دوس بقى!

وكأن لسان حاله يقول «إنا لله وإنا إليه راجعون».

لكن السيارة كانت «ذوق» فلم تدس.

- كان الأستاذ عمر وصفى مديراً لفرقة حديقة الأزبكية، وكان فى الجوق ممثلة ناشئة يستولى عليها الارتباك على المسرح لأقل سبب. وعبثاً كان عمر وصفى يحاول إصلاحها وتشجيعها لكى يجعل منها شيئاً يذكر وعاملاً مقيداً فى الجوق، ولكن تعبه ذهب أدراج الرياح، وكانت الفتاة لا تستطيع أن تقول كلمتين «على بعض».

عهد إليها مرة بدور صغير جداً، يتكون من بعض كلمات بينها هذه الجملة:



حينما استسلم عمر وصفى للموت وتلعثم فى أداء دوره



(ارحمنى يا دوق) تجلدت صاحبتنا وبلعت ريقها وتشجعت وقالت (ارحمنى يا جوق)، فانتفض عمر وصفى وصاح إليها على المسرح: «ياجوق... طيب والله العظيم ما أنت قاعدة فيه ولا يوم!» وهكذا كان.

وعلى ذكر الارتباك والتلعثم، حدث مرة أن كان الأستاذ عمر وصفى يقوم بدوره فى رواية «الممثلة فيوليت» وكان عليه أن يقول الجملة الآتية:

«ماذا تفعلين مع هؤلاء الضباط الشبان؟».

لكنه تلعثم وقال:

ماذا تفعلين مع هؤلاء الضبان الشباط»؟

يروى عن عمر وصفى عندما كان مديراً فنياً لفرقة عبد الرحمن رشدى، وكانت رتيبة رشدى فى بادئ عهدها بالتمثيل تشتغل فى تلك الفرقة وتتقاضى مرتباً شهرياً قدره ثمانمائة قرش لا غير، وكان لا يعهد إليها إلا بالأدوار البسيطة ولا تذكر، ولكن حدث يوماً أن أعطاها عمر وصفى دوراً أكبر من أدوارها السابقة، فدارت بين الاثنين المحاورة الآتية:

قال عمر وصفى: ادرسى الدور ده كويس، دا دور عال!

- بس دا أكبر من الأدوار اللى فاتت.

- طيب وماله؟

- لازم تزودوا لى الماهية لأنكم زودتم الكلام.

فانتفض عمر وصفى وصاح.

- ليه؟ هو أنت يا بنت تلغراف ولا إيه؟

ونوادر وطرائف سيدات المسرح



أمينة رزق

ضايق أحد المعجبين السيدة أمينة رزق حتى شكت من تليفوناته ومقابلاته، والتقى بها ذات يوم فى دار شركة من شركات الأفلام فقال «إنتى لسه فى البيت اللى عند الهرم برضه؟»، فقالت متأففة «لا، عزِّلت.. رحت العوامة»، فعاد يسألها «والعوامة عند الهرم برضة؟».

الأستاذ سليمان بك نجيب عصبى المزاج وهو فى المكتب لا يستطيع أحد أن يفهم منه شيئاً من «الشخط والنطر» وحدث أن صرخ فى الفراش قائلاً «هات كباية لمون واعصر عليها شوية ميه»، وكان يقصد بالطبع أن يعصر الليمون على الماء، فخرج الفرَّاش دون أن يستفهم خوفاً من الثورة فعمل الكوب بعصير الليمون، ثم وقف حائراً بالباب والصينية فى يده فرفع سليمان بك رأسه وصرخ مرة أخرى «أنت لسه واقف؟»، فقال الفرَّاش وهو يرتعد من الخوف «يابيه أنا مليت الكباية لمون بس الميه مش عارف أعصرها إزاى؟».



سليمان نجيب

سئلت مجموعة من الممثلات لو وصلت إلى السن التى تختفين فيها عن الأنظار.. أنظار المتفرجين.. والنقاد والمعجبين كيف تمضين بقية عمرك؟ فقد جاءت إجاباتهم طريفة؛ فعقيلة راتب قالت «لن أيأس ولن أعرف لليأس سناً... مادمت فى كنف زوجى، وسأرى فى ابنتى الغالية. فى شبابها ونضارتها مرآة لشبابى وجمالى.. وهذا ما يكفينى.

زوزو شكيب كان لها رأى آخر حيث قالت «أمضى البقية الباقية من عمرى ابتداء من سن اليأس إلى انتهاء الأجل فى التقوى وصالح الأعمال.

أما صالحة قاصين فكانت دبلوماسية فى ردها حيث قالت «لم أتعود أن أسبق الحوادث، وعلى هذا.. لسه بدرى على مثل هذا التفكير!

رضا فريد يعقوب



• مسرحية «البداية» للمؤلف أحمد الأبلج يتم عرضها على مسرح ثقافة الإسماعيلية لمدة 3 أيام هذا الأسبوع، إخراج حسين محمود.

مجرد بروفة

حتى يرتاح الفاشلون والعواطلية

يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

الذين لا يعملون ويسوءهم أن يعمل الآخرون.. أصبحوا كثيرين جداً فى حياتنا.. مواهب ضحلة وشخصيات أكثر ضحالة.. فتش عن أى إنجاز لأى واحد منهم ستعود بخفى حنين.. دعنا من حنين وخفيه لسنا فى مجال البحث فى التراث الآن.. المزاج منحرف هذه الأيام.. اعذرنى!

الفاشلون والعواطلية غاضبون منا وناقمون علينا.. لماذا يا عواطلية؟ لأننا انحرفنا ب "مسرحنا" عن هدفها الحقيقى.. وما هدف "مسرحنا" الحقيقى؟ أن تبقى مجرد نشرة تكتب عن المسرح فى الأقاليم.. بس كده.. أى كلام عن فن المسرح خارج الأقاليم انحراف.. الجريدة - أو النشرة يعنى - لا يجب أن تغادر هذا الملعب "مسرح الأقاليم".. لماذا تنحرف وتصبح جريدة عن فن المسرح عموماً.. هذه ليست مهمة الثقافة الجماهيرية.. يا سلام!!

الذى فى الأقاليم مكتف بذاته ليس من حقه ولا من واجبه أن يعرف شيئاً عن الظواهر المسرحية فى العالم.. ليس من حقه أن يقرأ نصاً مترجماً أو دراسة مترجمة عن فن المسرح.. لا بد أن يظل إقليميا يجتر تجاربه ولا يغادر عالمه الضيق إلى عالم أكثر رحابة وتنوعاً يتيح له تطوير أدواته وتحديد موقعه وسط تجارب المسرح فى العالم.. المسرحى فى الأقاليم، ابن الجارية.. ماله هو والمسرح فى العالم، أليس إقليمياً ويجب أن يظل محصوراً فى هذا الركن الضيق؟!

المسرح فى الأقاليم على العين والراس وله الأولوية.. وهذه الجريدة صدرت أصلاً من أجل هذا المسرح والعاملين به.. لكن لماذا نضعه فى "مزنق ونقول له أنت إقليمى خليك مكانك لا شأن لك بما يحدث حولك.. نشرتك حبيبتك ليس لها إلا أنت.. أنت دلوعتها.. لا يجب أن تتصل بتجارب الآخرين سواء فى القاهرة أو بيروت أو طنجة أو حلب أو باريس أو نيويورك خليك فى اللى أنت فيه.. اكتف بهذه الدائرة فقط.. حرام أن تغادرها حتى لو كانت المغادرة بهدف التطوير ووضعك فى الصورة.

الناس.. أقصد الفاشلين والعواطلية والذين ليس لهم أى إنجاز حقيقى.. صعبان عليهم أن تصدر من مصر مطبوعة ثقافية عن المسرح هى الأولى والوحيدة من نوعها.. يجب أن تكون مجرد نشرة محدودة القيمة والتأثير.. أما إذا طمحت إلى تجاوز ذلك إلى ما يجعلها أكثر قيمة وتأثيراً فالويل للقائمين عليها.

أحدهم ظل يصرخ: أين الجريدة من مهرجان نوادى المسرح.. مسكين لا يقرأ وإذا قرأ يقرأ بالشقلوب.. لم يهتم أحد بالمهرجان قدر اهتمامنا به.. لا أبالغ إذا قلت إننا كنا السبب الرئيسى فى إقامة هذا المهرجان، ولولا ما أثرناه على لسان شباب النوادى هنا ما كان هذا المهرجان قد عقد أساسا.

وآخر يصرخ قبل أن ينتهى المهرجان.. لماذا لم تنشر مسرحنا نتائج المهرجان إنها لا تهتم بشباب النوادى.. يالضيعة النوادى.. كيف سننشرها قبل أن ينتهى المهرجان.. وكيف سننشر متابعات نقدية لكل العروض ونحن نصدر أسبوعياً؟..

كتبنا وقلنا إننا ننشر هذه المتابعات على مدار الأعداد القادمة.. هل يعقل أن نكتب عن ٢٥ عرضاً فى عدد واحد؟ الناس لا تقرأ والمهم أن ينتقدوا وخلاص.

وإحداهن ظلت طوال عمرها لا علاقة لها بالمسرح.. وفجأة قررت إصدار مجلة عن المسرح الآن.. مجلة عن المسرح المصرى باعتبار أننا جريدة عن المسرح الإسرائيلى.. لسنا ضد أن تصدر مجلة أو حتى عشر مجلات عن المسرح.. بالعكس نحن فى أمسّ الحاجة إلى ذلك بشرط أن تكون النية سليمة وخالصة لوجه المسرح.. وليست لأسباب أخرى.

مسرحنا ستواصل تحقيق أهدافها.. وستتابع الظاهرة المسرحية أينما كانت.. فى أبو تشت أو كوم إمبو.. فى القاهرة أو الإسكندرية فى بيروت أو طنجة.. فى المنامة أو اللاذقية.. فى باريس أو نيويورك.. المسرح الإقليمى والخاص ومسرح الدولة والفرق المستقلة وفرق المدارس والجامعات والكنائس والشركات، وستواصل نشر الثقافة المسرحية لمزيد من الفائدة لكل العاملين بفن المسرح.

أعرف أنك لكى تنجح فى مصر لابد أن تكون مستعداً لتلقى الضربات من كل اتجاه.. الجو فاسد.. نعم.. والفاشلون لا يكفون عن تدبير المؤامرات.. نعم.. ورغم كل شىء فنحن مستمرون وإلى مزيد من التطوير لأننا لم نبلغ الكمال ولن نبلغه أبداً.. لسنا عباقرة.. لكننا نعمل بضمير ونبذل أقصى ما نستطيع من جهد ولا ينتابنا، أبداً، الشعور بالرضا، لأننا ندرك أن باستطاعتنا تقديم الأفضل دائماً.. ونعتبر كل عدد لنا "مجرد بروفة" وليضرب الفاشلون والعواطلية رءوسهم فى الحيط وإذا لم تعجبهم رءوسهم يمكنهم ضرب مناطق أخرى.. جايز يرتاحوا!!

العدد38 | 31 من مارس 2008

مسرحنا
جريدة كل المسرحين

الأخيرة

احتفالية فنون الشعب انطلقت فى الأقصر

أراجوز وخيال ظل وكرنفالات فى الشوارع

احتفاء بالثقافة الشعبية فى مواجهة سلبيات العولمة

ملتقى للتواصل الحضارى بين التاريخ الإسلامى والمصرى القديم

تحولت مدينة الأقصر لساحة كبيرة لعرض فنون الشعب، حينما افتتح د. سمير فرج رئيس المجلس الأعلى لمدينة الأقصر والفنان د. أحمد نوار احتفالية الألفية الثالثة لفنون الشعب، كانت الاحتفالية قد بدأت بكرنفالات تطوف شوارع الأقصر عبر عربات الكارو والجمال والخيالة التى تعرض لملامح فنوننا الشعبية، تحيط بها فرق الآلات والفنون الشعبية التى استعرضت تاريخًا من مأثوراتنا الشعبية وفنوننا الأصيلة.

الاحتفالية - التى حضرها طلعت مهران رئيس إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى وعلى شوقى رئيس الإدارة المركزية للشئون المالية والإدارية والفنان د. عبد الوهاب عبد المحسن رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية والناقد عز الدين نجيب قوميسير عام الاحتفالية - تنوعت بين معارض الفنون التلقائية والعروض الشعبية فى ساحة سيدى "أبى الحجاج الأقصرى" وأمام معبد الأقصر لتصبح الساحة ملتقى للتواصل الحضارى بين التاريخ المصرى القديم والإسلامى والشعبى، شارك فى الاحتفالية أكثر من عشر فرق للآلات والفنون الشعبية فى عرض مبهج أخرجه الفنان عبد الرحمن الشافعى وصمم استعراضاتها الفنان أحمد يونس، كما تضمنت الاحتفالية عروض الأراجوز وخيال الظل والرقصات الشعبية التى استلهمت عاداتنا وتقاليدنا الشعبية لتعلن عن الاحتفاء بجذورنا الأصيلة.

قدمت الاحتفالية التى اختتمت أمس مجموعة من "الورش" شارك فيها ٥٠ حرفيًا مارسوا أعمالهم أمام أعين المارة من السائحين معلنين عن دقة ومهارة الفنان الشعبى وما تتميز به حرفته من ملامح خاصة بالروح المصرية، وتعد الاحتفالية بمثابة إحياء لتقاليد مصرية كادت تختفى من حياتنا حيث المواكب التى تحفها الطبول والرايات والنقرزان والحرف الشعبية التى تمثل سمة من أهم سمات مجتمعنا المصرى كما اشتملت الاحتفالية على مجموعة من الفعاليات لبحثية لتعميق الاهتمام بالحرفة والقائمين عليها، وقد دارت تحت عنوان رئيس هو "الحرف التقليدية حاضرها ومستقبلها".

أكد د. سمير فرج على أهمية التنمية الثقافية والفنية فى الارتقاء بالوعى العام، مشيرًا إلى المشروعات الثقافية التى أقيمت فى الأقصر ومنها البيت النوبى لإحياء التراث، وهو المشروع الذى أمر رئيس الوزراء د. أحمد نظيف أن يكون بيتا للهدايا التى تهدى لضيوف مصر، وتمنى د. فرج أن تصبح هذه الاحتفالية أحد أهم المهرجانات الأساسية لمدينة الأقصر.



فرق الفنون والآلات الشعبية والتحطيب طافت شوارع الأقصر

قال الفنان د. أحمد نوار إن الحفاظ على حرفنا الشعبية ليس بهدف التوجه للسياحة وحسب، لكنه يمثل حفاظًا على روح الشعب وثقافته التى تمثل حاجزًا مواجهًا لسلبيات العولمة وآثارها الضارة، وطرح مشروعًا مهمًا يتعلق بمستقبل الحرف ودعا إلى إنشاء مركز قومى يكون له فروع فى جميع محافظات مصر وتسوّق منتجاته الفنية والجمالية لكل دول العالم.

أما طلعت مهران فقال إن الأعمال الفائزة فى المسابقة هى بداية الطريق للحفاظ على تراثنا فى قرى ونجوع مصر، وهو أحد أهم أهداف الاحتفالية وأشار الفنان عز الدين نجيب أن الاحتفالية تبعث بثلاث رسائل مهمة أولها التأكيد للعالم أننا شعب صانع للحضارة والإبداع والتسامح، ثانيهما أن ثقافة الشعب هى الشريان الحيوى لتغذية البنية الثقافية لمصر المعاصرة، وأن الدولة؛ ممثلة فى وزير الثقافة فاروق حسنى، حين ترعى فنون الشعب تضفى الاعتبار الرسمى عليها وتعطيها بعضًا من حقها.

وفى نهاية الاحتفالية وزعت شهادات التقدير والجوائز المالية على الفائزين فى المسابقات الفنية الثلاث التى دعت إليها الهيئة العامة لقصور الثقافة فى الحرف التلقائية والتقليدية.

جدير بالذكر أن د. سمير فرج والفنان د. أحمد نوار قد افتتحا خلال الاحتفالية معرض التصميم المبتكر وأعمال التلقائيين (نحت) بقاعة المعارض بكلية الفنون الجميلة لتستمر بعدها الفعاليات والأنشطة لتجعل من الأقصر مسرحًا مفتوحاً للاحتفاء بفنون الشعب المصرى.

مسعود شومان

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر